ISSN 01306936

№ 5, 2007 (308)
вересень–жовтень

Рік заснування 1925
Виходить раз на два місяці

ЗАСНОВНИКИ ЖУРНАЛУ

Національна Академія наук України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського
Міністерство культури та мистецтв України

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
National Academy of Sciences
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
M. Rylsky Institute for Art Studies, Folkloristic and Ethnology
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім. Т. Г. ШЕВЧЕНКА
T. Shevchenko Kyiv National University
МІЖНАРОДНА АСОЦІАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНОЛОГІВ
International Association of Ukrainian Ethnologists

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

FOLK ART AND ETHNOGRAPHY

№ 5
2007

У журналі

CONTENT

Дослідження з історії науки та культури
History of Science and Culture Research

Розвідки і матеріали
Studies and Materials

Індекс 74328

Огляди, рецензії та анотації
Reviews, Opinions and Annotations

Ювілеї та пам'ятні дати
Jubilees and Memorable Dates

Зарубіжна етнологія
Foreign Ethnology

На допомогу учителю
For help to the teacher

На першій сторінці обкладинки: Дівчина з Прилук в місцевому святковому вбранні. Маруся Щербина. Фото 1911 року.

Редакція не рецензує рукописи та не повертає їх

Редакція залишає за собою право редагувати та скорочувати матеріали

Редакція не завжди погоджується з думками авторів статей

Адреса редакції:

Київ, 01001
вул. Грушевського, 4,
тел. (044) 279-45-22
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua
http://www.etnolog.org.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації. Серія КВ. № 649 ВІД 25.05.94

Підп. до друку 25.10.2007
Формат 210 × 297/8
Обл.-вид. арк. 15
Наклад 800 прим.

ЛЮДИНА ТА ЇЇ ДОЛЯ В НАРОДНИХ КАЗКАХ УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТ

Леся МУШКЕТИК

Людина здавна задумувалася над такими ключовими поняттями свого існування, як доля, щастя, смерть, власне життя тощо. Значне місце вони посідають й у фольклорі, зокрема в народних казках, які акумулюють багатий життєвий досвід народу, узагальнений у повчальних сюжетах та сентенціях-пареміях.

Концепт *долі* є одним із основних в універсальній картині світу людини. Поняття картини світу належить до фундаментальних понять, що виражають специфіку людини та її буття, її взаємостосунки зі світом, найважливіші умови її існування у світі. Картина світу формує тип ставлення людини до світу, природи, інших людей, до самої себе як до члена цього світу, регулює норми поведінки людини, визначає її ставлення до життєвого простору. Її порівнюють з "концептуальним каркасом, що включає як невербальні, так і вербалізовані концептуальні моделі. Світ у свідомості "проціджується" через сітку цих моделей і відповідним чином трансформується, категоризується, інтерпретується" [1]. До неї вписано й когнітивні установки того чи іншого народу, філософські уявлення, етичні й естетичні норми, релігійні вірування.

Модель світу в кожній культурі складається з набору універсальних понять — часу, простору, зміни, причини, долі, числа, відношення частин до цілого та ін.

Щодо художнього тексту, то репрезентована в ньому картина світу відображає сукупність знань автора про зображуваний фрагмент дійсності. У створенні авторської картини світу виявляється такий принцип — автор, перебуваючи в центрі якихось подій, показує все зі свого погляду, висловлюючи розуміння цих подій. І це передусім концептуальна картина світу, до якої додається мовна (використання певних мовних форм і конструкцій для зображення певних явищ): "Концептуальний простір тексту інтегрує значимі в тексті поняття, що служать реалізації авторських цілей і задуму: культурні концепти (добро, зло, істина, любов і краса), ідеологічні концепти (справедливість, патріотизм, перемога), антропоцентричні концепти, концепти-натурфакти, концепти-артефакти (штучно створені об'єкти), концепти-архетипи (его, світло, темрява)" [2].

Основи картини світу концептуалізують моделюючі опозиції. Під бінарним світоглядом загалом розуміють певну систему поглядів на світ і людину, "філософію життя", згідно з якою індивід-істота формувалася під впливом тих бінарних зв'язків, які склалися в суспільстві. Принцип бінарного протиставлення, обов'язковий як системоутворювальний початок світу, стає автономним і самозначущим у колективному несвідомому, фоном, що інтуїтивно відчувається і пронизує всі рівні буття людини.

У дзенських містиків існує коан — вони просять учнів медитувати на звуці оплеска однієї руки. Це абсурд, такого звука не існує. Адже для цього потрібні дві руки — вони є окремими, однак, по суті, створюють один оплеск, і тому, об'єднані у своїх зусиллях, не суперечать, а доповнюють одна одну. Ця медитація дається для усвідомлення того, що в житті людина не може знайти жодного прикладу, який би не ілюструвався оплеском однієї долоні. Весь світ є "оплеском двох долонь": чоловік і жінка, день і ніч, життя і смерть, любов і ненависть.

Отже, буття людини нерозривно пов'язане з оцінюванням, з поділом на хороше й погане: "Поняття цінності, таким чином, виконує координуючу (між людиною і світом об'єктів), стимулюючу (спрямовуючу діяльність), дидактичну і регулятивну (прескриптивну) функцію в механізмах життя" [3].

Для народної казки характерний оцінний, бінарний підхід до характеристики людини та її світогляду, адже вона побудована та чіткому протиставленні *добра* та *зла*. Казка репрезентує ідеалізовану модель світу, ділить усе на погане й хороше. Подальша дистрибуція опозицій відбувається за тією ж схемою. Хороше — значить відповідає ідеалізованій моделі макрочи мікросвіту, усвідомлюваного як мета буття людини й, відповідно, її діяльності. Погане означає невідповідність цій моделі чи одному з її параметрів.

У зв'язку з цим у народній казці ми вирізняємо опозицію *доля/недоля* та її похідні – *щастя/біда, везіння/невдача* та ін. На думку дослідників, дана дихотомія є однією з основоположних, абстрактних, найбільш узагальнюючих у наївній картині світу людини.

Простежимо концепт долі, що реалізується в згаданій аксіологічній опозиції та містить шерег інших дихотомій і онтологічних сутностей, на матеріалі народних казок Українських Карпат. Казки регіону репрезентують багату оповідальну традицію України, водночас вони складають окремий масив, оскільки мають свою специфіку, пов'язану з етнічними, географічними та іншими особливостями краю, його історичним розвитком, інтеграцією іноетнічних традицій тощо. Подаючи, крім українських, окремі приклади з угорської оповідальної традиції, яка широко побутувала на Закарпатті й мала вплив на казки всього регіону, підкреслимо *загальнолюдський* характер уявлень народу про людину та її долю.

Власне слово *доля – судьба* дослідники виводять від слова *суд*: "У давньоруській мові першим значенням слова "судьба" було суд, а вже потім воно позначало темну сліпу силу, яка керувала плином людського життя" [4]. У південних слов'ян існують вірування про Суджениць, Парок тощо, які з'являються на третій день після народження дитини і пророкують її долю. Так, наречений чи наречена у фольклорі є *судженими*, тобто присуджуються, призначаються наперед одне одному; у казках героя заклинають одружитися з конкретною дівчиною, вказують на неї, як на суджену, вона йому може наснитися чи привидітися.

Слово *доля, участь/частина* означає, що людина отримує свою долю, свою частину від вищих сил, які нею *наділяють*, тобто *ділять* її: "Дія поділу цілого на частини, передусім поділ хліба (і загалом їжі), набирає в народній традиції гранично ритуалізованого характеру і багаторазово відтворюється в найрізноманітніших ситуаціях і контекстах обрядової й повсякденної поведінки. Настійливе повторення цього архетипного акту поділу загального блага й наділення його частиною кожного, безумовно, має магічну мету підтвердження, підтримання та підкріплення того початкового розподілу благ, який відбувається в момент появи на світ кожної людини" [5].

Доля буває загальнолюдською та індивідуальною: "Це план, за яким проживає життя *кожна, всяка, будь-яка людина*; у цьому сенсі план універсальний. Та *кожна, всяка, будь-яка людина* водночас і *єдина* у своєму роді, *неповторна, індивідуальна*. Це відображається і на її долі: *загальний* для всіх, обов'язковий шлях кожна людина проходить *по-своєму*. Отже, її життєвий шлях від самого початку будується за двома полярними параметрами: однозначність і варіативність, які відповідають основній опозиції Моделі Світу – *визначеність/невизначеність*. Людина виконує загальнолюдську долю і водночас ту, яка виділена спеціально для неї, свою *частину* із *цілого*. Однак вона не просто топче свою стежину на цій спільній дорозі: обидва шляхи то сплітаються, зливаються один з одним, то дають найбільш несподівані девіації" [6].

Загальнолюдська доля отримує філософське трактування в народній прозі. У казці на мотив створення світу "Як Бог ділив літа" подано *основні етапи* людського життя. У дещо гумористичному плані зображено, як Бог наділяє людину і тварин певними роками життя. Так, людині як своєму найкращому створінню Бог дає рівно тридцять – як виявляється згодом – щасливих літ. Проте чоловікові цього замало, він хоче торгуватися з Богом, однак той різко відмовляє йому. Тож, чоловік купує роки спершу у вола, потім у собаки та мавпи, які не хочуть жити довше, оскільки невдоволені своїм життям, і таким чином виторговує собі дев'яносто років. З того часу чоловік добре живе лише перші тридцять: "А чоловік? *Тридцять літ – здоровий, молодий, красний, дужий*! Не має великої жури й не ходить по лікарях. Після них приходять *волячі*, куплені. Тут чоловік мусить тягти, як віл. Бо немало лягає на його голову жури – родина, діти, заробіток! Так тягнеться до п'ятдесяти. Після п'ятдесяти до нього приходять *собачі* літа: *чоловік уже немолодий, і сили нема*. Діти мають його за сторожу коло хати. І так він тягне до сімдесяти. Після сімдесяти приходять до чоловіка літа *мавпячі*: бавиться з онуками, *розум у нього слабкий-слабкий*. І так до дев'яноста. *А тут уже нема і літ*. Отак то Бог посміявся з чоловіка" [7].

У казці відтворено швидкоплинність життя людини, її життєвий цикл від дитинства,

молодості, зрілих років до старості й кінця життя. Кращі роки людини — це молодість, людина живе безтурботно, безжурно, в наступний період її обсідають турботи про сім'ю та інші проблеми, а вже потім приходить старість, що супроводжується слабістю та хворобами. Це виявляється в опозиціях *молодість/старість, здоров'я/хвороба, сила/слабість*.

Цей життєвий шлях повторює *кожна* людина, він призначений Богом і природою, цей цикл — народження, життя, смерть — притаманний усім істотам на Землі. Людина, фактично, вже з часу свого народження поступово просувається до кінця життя, стає, так би мовити, на шлях смерті, й нікому не уникнути цієї участі. Однак людина, на відміну від тварин, є істотою соціальною, вона має сім'ю, її життя проходить у турботах і праці, аж поки вона стає слабкою та безсилою і має готуватися до смерті. Ці ж уявлення розкриваються в українській загадці "Вранці на чотирьох, вдень на двох, увечері на трьох" про періоди людського життя, у російській загадці "Не помню, не вижу, не знаю" (рождение, жизнь, смерть) та ін. Людина народжується, живе і вмирає несвідомо, її життя проходить як мить, у вічному кругообігу. Вона не замислюється, навіщо живе, як живе, який сенс її життя, а коли на старості вже може оцінити свою долю, то змінити її вже пізно та й неможливо через брак сил тощо. Людина є іграшкою в руках долі, Вищих сил.

Та людина має також особисту долю, свій життєвий шлях. Загалом у казках зазначається, що долю людина отримує при народженні, вона визначена наперед, її призначає, її дає Бог, тобто людина їй повністю підвладна і залежить від неї: "Було два брати. Один — багач, другий — бідняк. Чому молодший був бідний — *сам того не знає і ніхто йому не міг сказати*" [8]. "*Що має мені Бог дати на морі, то дасть і на сухім морі, а що має дати тепер, то дасть і відтак*" [9]. "Ой дурний чоловіче, чи не знаєш того, що *кожному чоловіку доля є судженою*, та і ти на свою тут у мене потрапив" [10]. "Та й панували, панували, *поки їм пан Бог життя призначив*" [11].

Якщо людині щось *судилося*, то воно обов'язково збудеться, годі намагатися уникнути своєї долі. Так, у казці "Про багача, що сховав гроші у вербу" йдеться про багатого ґазду, який ховав свої гроші у вербі. Страшна буря зруйнувала все його ґаздівство, позбавила родини, а верба поплила за водою. Багач пішов жебракувати й потрапив до чоловіка, який знайшов вербу з його грошима. Той здогадався, що це гроші колишнього багача і вирішив допомогти йому. Він залишив на мосту торбу з грошима, але жебрак не побачив її. Наступного разу він поклав гроші у велику хлібину, однак жебрак віддав хлібину каліці без ніг. Чоловік з жінкою зрозуміли, що "*ото багатство не йому суджено*" [12]. Тобто змінити долю неможливо.

Звичайна людина не знає своєї долі ("*але людина ніколи не знає, що її завтра чекає*"). Як виправити долю, знають у чарівних казках лише чарівники та дуже мудрі люди, які дають поради герою та іншим персонажам. Так, спитати, *як можна змінити свою тяжку долю*, героєві доручають люди та інші істоти, яких він зустрічає на шляху до мудрого діда-всевіда. Той пояснює причини їхнього становища і спосіб його виправлення. До прикладу, ворогуючі гори з угорських казок, щоб припинити ворожнечу, мають розплющити людину; дівчата, які не виходять заміж, — раніше вставати й виносити сміття тощо. Способи зміни свого становища можуть бути різними в різних ситуаціях.

Таким чином, у перебіг подій, прикладаючи зусиль, можна внести певну корекцію, що вже залежить від самої людини. Це *пасивний і активний* спосіб зміни своєї долі. Пасивний полягає в *зміні думки про долю*, й таким чином здобутті щастя. Яскравим прикладом є угорська казка "Сорочка щасливої людини" з циклу казок про мудрого і справедливого короля Матяша, прототипом якого був угорський король, який правив країною в XV ст.

Король Матяш, справедливий і людяний, захворів на дивну хворобу — його охопив великий сум, він не може радіти життю. Аби вилікуватися від цього, він за порадою знахарки йде шукати сорочку вдоволеної (щасливої) людини, яка поверне йому втрачене душевне здоров'я.

Під час блукань та пошуків короля розкривається сутність людської натури, логіка людського розуму — люди, навіть маючи всього вдосталь, залишаються невдоволеними; вони думають не про те гарне, що в них є, а про те, чого в них немає. Вони ніби шукають привід

для нещастя й насолоджуються ним. Це властиво всім людям, про що у казці свідчить те, що король зустрічається з людьми різного стану й ніде не знаходить вдоволених своїм становищем. Придворні скаржаться на малий заробіток, тяжке життя, великі податки тощо. Ставлення короля до цих скарг виявляється в іронічному зауваженні — *"не можуть достатньо красти"*. Священику не вистачає грошей на новий дзвін, селянину — пшениці з врожаю, суддя просить побудувати нову дорогу тощо. Усі чогось хочуть, вимагають від короля.

Вдоволеною в казці виявляється лише одна людина — бідний дроворуб, який тяжко працює, погано харчується, однак радіє життю. Король просить його показати сорочку, дроворуб розстібує свитку, а під нею нічого немає... Король вражений в саме серце — як може бути щасливою людина, яка не має навіть сорочки на тілі!

У казці проводиться думка, що щастя не треба шукати, за ним не треба сумувати, про нього не треба розмірковувати, як це робить король, його треба лише *розпізнати* — воно знаходиться в самій людині, яка вміє насолоджуватися життям і сприймати його таким, яким воно є. Бідний дроворуб вдячний Богові за все, що має, — за роботу, за хліб, за саме існування. Те, що інший вважав би приниженням, — він вважає вдачею, везінням. І чогось більшого, кращого не бажає. *Щастя в нас самих, треба вдовольнятися малим* — ось висновок казки. Сорочка щасливої людини тут є символом щастя, яке полягає в накопиченні не матеріальних, а духовних благ, у мудрому ставленні до життя. Головне тут — *прийняття своєї долі*, того, що судилося, оптимістичний погляд на світ.

До активного способу належить уміння героя *не упустити сприятливий випадок*, який йому часто підказують помічники. Правильні рішення героя вберігають його від помилок. Крім того, герой, який активно *творить добро*, тим самим кує собі щасливу долю, — казка винагороджує його за це. Він *діє сміливо, активно й не відступає перед труднощами*, змінюючи свою долю.

Спокутування гріхів, покаяння як перекреслення власного порушення, певною мірою також є впливом на долю людини. Людина, яка повністю усвідомлює свій гріх, спокутує його гідною поведінкою й допомогою ближнім, проходить важкі випробування, у казці виявляється достойною кращого життя.

Доля як визначене наперед може виступати у вигляді написаного тексту: "На ній — таблиця, а на таблиці написано: "*Правою дорогою йдеш* — головою заплатиш, *середньою дорогою* підеш — голод знайдеш, *лівою дорогою* підеш — в розбійницький край попадеш" [13]. *Дорога* тут слугує синонімом долі, так само, як і в наступному прикладі: ворони, які, як правило, є віщунами долі, покаравши заздрісного брата, пишуть на таблиці: "Хто *лихою дорогою* ходить, на такій і пропадає" [14]. До чарівних речей, які здобуває герой, належить "книжка — талмуд, де записано, що царівна може бути жоною того, хто вгадав її загадки" [15]. Тут уже доля залежить від вибору персонажа. Написане пророцтво є відкритим текстом, очевидним *знаком*. Та таким же дороговказом виявляє себе доля під назвою зірки — *народився під щасливою зіркою*. Тут образ зірки асоціюється з небесною, вищою силою. Так само щасливою є людина, яка народилася в сорочці, про що вже йшлося вище.

Доля конкретної людини має аксіологічний аспект — вона буває *щаслива або нещаслива* і концептуалізується в казках як *доля* й *недоля*, *щастя* й *біда*.

Уже неодноразово згадувалося, що на початку казки герой вирушає у світ шукати свою долю, щастя. Тут мовиться про долю як про *життєвий шлях*, *дорогу*, яку має пройти людина, аби передусім набратися життєвої мудрості, знань, чогось навчитися, подивитися, як живуть інші люди — "*світ поглядати, світом походити, долі-щастя пошукати*".

Щастя, як і біда, у казках та переказах може персоніфікуватися, бути живою істотою. Так, щастя з'являється у вигляді маленького хлопчика. У багатого ця дитина вправна й метка, у бідного — лінива, лежить під кущем і чекає, "як до рота впаде йому горіх". В іншій казці у багатого брата щастя — дідо, а у бідного — щось маленьке, чорне, як ніч. Абстрактні образи щастя та біди тут можуть наділятися соціальними атрибутами свого господаря, якому не таланить у житті — "Як і сам брат, його *щастя дуже бідне*, а *біда багата*". Щастя може бути й у вигляді птаха.

Щастям у казках буває також *везіння*, *талан*, *удача в житті*, адже саме сприяння долі

робить людину щасливою. Цікаво, що в угорській мові слово слов'янського походження "szerencse" (серенче) означає удачу, везіння, а слово "boldogság" (болдогшаг) — щастя. Перше слово у значенні як везіння, так і щастя трапляється в українських казках Закарпаття в дещо зміненому вигляді —"шукати серенчу", "йому випала серенча" тощо. Про це йдеться у казках "Розум і щастя", "Про щастя та готові гроші". У першій сперечаються Розум і Щастя, хто з них важливіший. Вони йдуть світом і випробовують це на людях. Першим починає діяти Розум, який допомагає бідному леґіню навчити говорити царську доньку. Герой чекає винагороди, яку обіцяв цісар. Але той не дотримує слова й хоче стратити хлопця. У цей час у хлопцеву голову влазить Щастя. Хід подій змінюється. Цариця починає дорікати цісареві за його вчинок. Приводять хлопця, і він одружується з дочкою цісаря. Розум визнає перевагу Щастя, й зазначає, що їм треба жити в злагоді. У другій казці сперечаються двоє подорожніх, що краще — щастя чи багатство: "Ліпше мати щастя, ніж готові гроші, — говорить один. — Коли є щастя, то не треба й розуму. *Дурнем будь, а щастя май* — і людиноситимуть тебе на руках" [16]. Інший не згоджується з ним, і вони вирішують випробувати це на бідному рибалці, у якого "*щастя — як на жабі волосся, і грошей — як риби у дірявому відрі*". Тричі дають гроші чоловікові, та вони в нього не тримаються — губляться. Однак чоловік не сумує — дармові гроші довго не зберігаються. Потім чоловікові дарують щастя: "То був файний віночок з дуже дивних квітів. Бідняк повісив його на стіні та й пішов на рибу. У хаті гейби засяяло сонечко. Стало веселовесело. Бідняк наловив повне відро риби. Прийшов, співаючи, додому. Не міг натішитися дітьми — вони здорові, аж рум'яні. Ніби хтось їх підмінив" [17]. Згодом до чоловіка повернулися й подаровані гроші — так сприяло йому щастя.

У казці звучить думка, що для щастя замало лише здібностей людини, які їй, безперечно, допомагають у житті, однак життя є цілком непередбачуваним і таємничим, воно не залежить від волі людини — ніхто не знає "звідки вилізе кролик". Випадок грає величезну роль у житті людини. Премудрий Соломон колись так сказав про це : "Знову я бачив під сонцем, що біг не у скорих, і бій не в хоробрих, а хліб не в премудрих, і не в розумних багатство, ні ласка — не у знавців, — а від часу й нагоди залежні вони. Бо часу свого людина не знає, мов риби, виловлені в пагубну сітку, і мов птахи, захоплені в сільце, — так хапаються людські сини за час лиха, коли воно нагло спадає на них! " [18].

Власне про щасливий випадок, неймовірний талан йдеться в казках про удаваного героя чи дурника. Не маючи великого розуму, він має добре серце й удачу, це допомагає йому в скрутних ситуаціях. За свою простоту, щиросердість та відкритість його завжди винагороджує доля. Але якщо щастя *шукають*, його здобувають, то *біда* сама полює за людиною й приходить несподівано і негадано, хоча її й не кличуть — "*впав у біду, як курка до сьорбанки*".

Як бачимо з казок, біди та нещастя більше в житті людини, ніж талану. Біда з'являється у вигляді жінки, баби, що асоціюється з ніччю, темінню, смертю: "*Чорна, як ніч, баба стоїть. Біда*". Вона може переслідувати людей: "Баба ганялася, як Баба-Яга за людьми і хотіла їх з'їсти". Горе, злидні, біда, недоля, нещастя трапляються і в інших жанрах фольклору. Вони дуже активні — підстерігають людину, кидаються на неї, ганяються, переслідують, змінюють свій вигляд.

Біда ходить по людях, хоча ніхто її не запрошує, і приводить із собою злиднів. Ці уявлення узагальнено в прислів'ях та приказках ("Біда не спить", "Біда ходить не по лісі, а по людях", "Не йди за бідою, біда сама йде за тобою", "Біда дешева, бо всюди без дощу росте"), на які часто можемо натрапити в казках: "*Біда, кажуть, не спить, бо хати не має. Вона ходить по людях*. Ото зайшла і до Кирила, бідного чоловіка, що мав жінку і дітей. Кирило не просив її у гості — *вона сама прийшла й злидні з собою привела*. Розсілася біда серед хати і сказала, аби той Кирило *тягнув її за хвіст до гробової дошки*. І він тягнув. Коли набридло, взяв торбу на плечі й подався у світ шукати гараздів" [19]. Біду із злиднями неможливо вигнати з хати, вона чіпляється за людину й не відпускає її. Людину охоплює відчай: "Біда так моцно засіла в хаті, що й макогоном не виженеш. *Хоч сиди та й плач, а хоч стій і реви* [20]. Злидні обсідають

людину, з нею трапляються різні нещастя: “Та й пішли злидні за багачем. І прийшли аж до хазяйства. *І скоро все в хазяйстві пропало: то кінь здохне, то корова, то злодії щось украдуть. Так і зробився багач бідняком*. За те, що хотів братові зло зробити” [21].

Біда і щастя йдуть поруч. У житті людини вони чергуються, адже “нині ти пан, а завтра пропав”. Людське життя йде ніби смугами — то гарний період, то поганий, людина то сміється, то плаче: “Однак *щастя ніколи довго не триває. Зажди* трапляється щось, що засмучує”. “Тяжкою є дорога до втіхи. *Хочеш знати втіху, то мусиш перед тим поплакати*. Коли щось робиш, май терпіння і думай про кінець” [22].

Життя прожити — не поле перейти; на людину чекають і радощі, й горе. У казці “Доля” чоловіку дають вибрати, коли він хоче жити краще — у молодості чи на старості. Розуміючи, що має пережити і те, й інше, він вибирає краще життя на старості, адже в молодості “людина ще має здоров’я і здатна прогодувати себе”. Його вибір виявляється вірним.

Дихотомія *щастя/нещастя* є характерною для людської свідомості: “Якщо є щастя, то відразу за ним десь буде присутнє й нещастя. Якщо є нещастя, то десь поблизу буде й щастя. Вони йдуть разом. За злим розумом йде щастя, але за щастям — нещастя, оскільки їх не можна розділити. Вони не два різні явища. Як ви можете бути щасливими, якщо не можете бути нещасними?

Якщо ви забули, що таке нещастя, ви забули і що таке щастя. Якщо ви не знаєте, що таке хвороба, ви не здатні будете відчути своє здоров’я, хороше самопочуття. Це неможливо. Для того, щоб бути пильним до свого здоров’я, треба іноді хворіти. Ви не зможете писати білою крейдою на білому фоні. Вірніше, писати ви зможете, та ніхто не буде здатний це прочитати, навіть ви. Щоб писати білою крейдою, потрібна чорна дошка. Чорна дошка служить фоном. Біла крейда стає видимою. Таким є життя. Ваше щастя нагадує білу крейду, для цього потрібен чорний фон” [23].

Доля пов’язана також з *поганим або хорошим часом*. Батько наставляє синів: “Ідіть собі в світ свого хліба шукати. Ви здорові, дорослі, нічого вам не бракує — вирушайте *в щасливий час у добру годину*” [24].

І якщо людина не знає своєї долі, того, що може з нею трапитися впродовж її життєвого шляху, то кінець цього шляху — *смерть* — визначений для кожної людини на Землі. Усі без винятку мають рано чи пізно вмерти. У казках показано вічний кругообіг життя — одні народжуються, інші вмирають. І хоча казки закінчуються переважно щасливим одруженням героя, про неминучість смерті йдеться у фінальних примовках: “Й жили щасливо до самої смерті”, “І досі живуть, якщо не повмирали”.

Від смерті неможливо відкупитися чи відмолитися. Шерег казок присвячено пригодам чоловіка, кумою якого була Смерть. І хоч як він намагався уникнути її — спершу просив, потім дурив, — але у призначений час Смерть забрала чоловіка з собою: “*Куме, крути — не крути, мусиш умерти*” [25]. У казці життя людей зображено у вигляді свічок, які загораються, горять і гаснуть так само, як і людське життя.

Як мовиться в казках, час смерті кожної людини визначений, але ніхто не знає його наперед. Ці вирази звучать у казках як *час смерті, день смерті, година смерті*. У казці “Чому людина не знає, коли прийде до неї смерть” розповідається, що раніше люди знали, коли кожен буде вмирати, і тому “стали недбалими”. Бог пішов подивитися, що діється на землі й побачив, що дід робить пліт з лободи, а не з пруття. Через це Бог відмінив цей закон [26]. Про те, що людині краще не знати своєї долі і не жалкувати за втраченим, йдеться у казці “Мамине серце”. Ця думка трапляється лише в казках досліджуваного регіону. Тут персоніфікована Смерть, яка рано забрала дитину в матері, показує тій, як дитинча щасливо проживає в раю. Аби зменшити материнське горе, вона розповідає, що якби дитина лишилася живою, то з неї виріс би розбійник. Тож невідомо, що може виявитися кращим, а що гіршим у житті, тому в усьому треба покладатися на волю Бога.

Кожній людині знайомий страх смерті: “Страх смерті, протест проти його незрозумілої неминучості. Якщо, повернувшись до Моделі Світу, ми розглянемо, що, так би мовити, є основною ставкою в конфлікті людини з долею, то виявиться, що серед не особливо різноманітних варіантів (шлюб і народження дітей, багатство), основою є смерть, а все будується відповідно з тим, чи вдається людині

уникнути її або хоча б відтягнути, чи не вдається"[27].

Страх смерті перемагає віра героя казки у правильність вибраного шляху, його благородну мету — служіння людям ("*Одне життя, одна смерть*, як Бог дасть, я спробую це зробити", "*Життя-смерть я віддаю у твої руки*").

На матеріалі повчальних прикладів, життєвих ситуацій, накопичуваного віками досвіду народна казка виробила глибоку філософську систему поглядів на людину та її долю, яка має виразне дидактичне, прагматичне спрямування. Ці погляди носять загальнолюдський характер і мають багато спільного з іншими антропоцентричними філософськими, релігійними та містичними версіями.

[1] Логический анализ языка. Культурные концепты. — М., 1991. — С. 109.

[2] *Селиванова Е.* Основы лингвистической теории текста и коммуникации. — К., 2002. — С. 247.

[3] *Арутюнова Н.* Язык и мир человека. — М., 1998. — С. 183.

[4] *Никитина С.* О концептуальном анализе в народной культуре // Логический анализ языка. Культурные концепты. — М., 1991. — С. 130.

[5] *Толстая С.* Акциональный код символического языка культуры: движение в ритуале // Концепт движения в языке и культуре. — М., 1996. — С. 145.

[6] *Цивьян Т.* Человек и его судьба — приговор в модели мира // Понятие судьбы в культурах разных народов. — М., 1994. — С. 122.

[7] Зачаровані казкою / Українські народні казки в записах П. Лінтура; упоряд. І. Сенька, В. Лінтура. — Ужгород, 1984. — С. 374—375.

[8] Чарівне горнятко. Казки / Запис текстів С. Далавурака, М. Івасюка, В. Бандурака та С. Пушика. — Ужгород, 1971. — С. 234.

[9] *Кольберг О.* Казки Покуття / Упоряд., підгот. текстів, вступ. ст., прим. та словник І. Хланти. — Ужгород, 2001. — С. 148.

[10] Дерев'яне чудо // Народні казки / Вступ. ст., упоряд., прим. О. Дея. — Ужгород, 1981. — С. 137.

[11] *Кольберг О.* Казки Покуття. — С. 74.

[12] Зачаровані казкою. — С. 248.

[13] Казки одного села / Запис текстів, післямова та прим. П. Лінтура; упоряд. Ю. Туряниці. — Ужгород, 1979. — С. 107.

[14] Правда і кривда. Казки / Передм., упоряд. і прим. І. Хланти. — Ужгород, 1982. — С. 175.

[15] Дідо-всевідо. Закарпатські народні казки / Вступ. ст., упоряд., підг. текстів та прим. О. Дея. — Ужгород, 1969. — С. 45.

[16] Чарівне горнятко. — С. 16.

[17] Там само. — С. 18.

[18] Книга Еклезіястова. Біблія. — К., 1992. — С. 672.

[19] Чарівне горнятко. — С. 18.

[20] Там само. — С. 126.

[21] Чарівна квітка: Українські народні казки з-над Дністра / Запис, упоряд., прим. та словник М. Зінчука. — Ужгород, 1986. — С. 69.

[22] Чарівне горнятко. — С. 47.

[23] *Ошо.* Алмазная сутра. Белый лотос. — М., 1993. — С. 82.

[24] Золота вежа. Українські народні казки, легенди, притчі, перекази, загадки та приповідки / Передм., упоряд., запис та підгот. текстів С. Пушика. — Ужгород, 1983. — С. 39.

[25] Чарівна квітка. — С. 231.

[26] Золота вежа. — С. 56.

[27] *Цивьян Т.* Зазнач. праця. — С. 126.

Concept of fate is researched in the article providing the examples of the Ukrainian Carpathians folk tales. This concept is one of the most important in the universal vision of the world for people. Binary oppositions (such as fate/cruel fate, luck/bad luck, fortune/misfortune etc.) are typical for structure of folk tales, which is based on dichotomy of the good and the evil. They are visualized in the instructive plots and proverbs. The following conclusion is made. Folk tale creates philosophical viewpoint system of person and his fate with expressive deductive and pragmatic guidelines. These points of view have much in common with other anthropocentric, philosophical, religious and mystical versions.

КУБАНСЬКА МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ

Надія СУПРУН-ЯРЕМКО

Кавказька війна 1794–1864 років, яку силами Чорноморського (колишнього козачого запорізького) і лінійного (козачого донського) військ вела Російська імперія, мала на меті колонізувати землі черкеських (адигейських) племен, Чечні та гірського Дагестану. Із закінченням війни Росія заволоділа усім Північним Кавказом, і на території Чорноморії (північно-західної степової частини сучасного Краснодарського краю РФ) та гірських закубанських земель, завойованих ціною нескінченних козачих і черкеських жертв, була утворена Кубанська область та сформоване Кубанське козаче військо. За словами кубанського історика Федора Щербини (1849–1936), з утворенням Кубанської області урядова колонізація краю набула "під градом куль і в зливах крові" [1] ще більших масштабів. "За короткий час, — писав історик, — у найнесприятливіших воєнних умовах передгір'я Кубанської області вкрилися... мережею козачих станиць,.. козаки... міцно закріпилися на всіх пунктах колись ворожого їм краю" [2].

Якщо під час тривалої Кавказької війни тягар економічно-побутового життя покладався на жінку-козачку, яка "не занепадала духом під найжорстокішими випробуваннями суворої козацької долі" [3], то із закінченням війни "козак, залишаючись козаком, стає зразковим господарем, нібито між зброєю і плугом для нього немає жодної різниці" [4]. Жінки-козачки були й носіями українського обрядового і родинно-побутового пісенного фольклору, а чоловіки-козаки — творцями військових пісень, якими за часів Кавказької війни прославилася мало не вся російська армія.

Українська пісня ніколи не припиняла звучати на Кубані, не переривалися традиції і не зникали звичаї предків, що засвідчує і кубанський історик Іван Попка (1819–1893): "Наспів на клиросі, веснянка на вулиці, щедрування під вікном, женихівство на вечорницях, і вибілений куток хати, і гребля з зеленими вербами, і віл у ярмі, і кінь під сідлом — усе нагадує вам на цій далекій кавказькій Україні гетьманську Україну, Наливайка і Хмельницького" [5]. Духовність кубанців підтримувалася і на офіційно-урядовому рівні. Так, протоієрей Чорноморського козачого війська отець Кирило Росинський (1776–1825) сприяв заснуванню військового співочого хору, що з 20 лютого 1811 р. співав у військовому соборі. Незабаром почали формуватися хори при козачих куренях і полках. Першим керівником хору став козак-регент Костянтин Гречинський [6]. Наприкінці 1811 р. був заснований козачий військовий музикантський хор (духовий зі струнною групою оркестр із 24-х музикантів), який очолив чеський капельмейстер Франц Цих [7]. У 1818 році співочий і в 1826 музикантський колективи очолили уродженці Кубані Гавриїл Пентюхов (учень К. Гречинського) і Павло Родіоненко. Вони стали справжніми популяризаторами народної пісенної та інструментальної творчості Кубані, вводячи в репертуар колективів зразки місцевого фольклору. Через багато десятиріч регент хору Яків Тараненко (1885–1945) так визначив головну функцію військового співочого хору: "Академія співу на Кубані і розсадник регентів для станиць рідного краю" [8]. Хор довгий час був і єдиним репрезентантом кубанських народних пісень, які виконував поза церковними службами. У березні 1918 року військовий співочий хор був переіменований на Совєтський, а у 1929 — на Кубано-Чорноморський, як музично-просвітницька культурна установа області. Репертуар хору включав, окрім революційних, твори класичної і сучасної музики та кубансько-українські пісні, які Я. Тараненко записував у станицях і обробляв для хорового виконання.

Традиції збору і запису пісень на Кубані закладалися не лише музикантами, а й істориками, етнографами, краєзнавцями, вчителями та ін. Зібрані матеріали друкувалися у періодичних виданнях, зокрема в науково-краєзнавчому "Кубанском сборнике", який виходив при військовому правлінні упродовж 1883–1916 років як додаток до щорічника "Памятные книжки Кубанской области". За цей час було опубліковано 21 том "Кубанского

сборника", у деякі з них включалися тексти народних пісень і описи обрядів окремих станиць. У I томі за 1883 р. були надруковані статистично-етнографічні описи міста Єйськ, станиць Миколаївська і Воронезька, в яких автори (Т. Стефанов, Ф. Арканников, Д. Шахов) подали відомості про весільні обряди вказаних поселень. У 1883 р. вчитель м. Баталпашинськ (нині м. Черкеськ Карачаєво-Черкеської АО) Євген Передельський у III випуску періодичного тифліського видання "Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа" опублікував нарис "Станица Темижбекская и песни, поющиеся в ней" (С. 1–90), у якому описано історію заселення станиці, заснованої у 1801 р. вихідцями з Бахмутського району Харківської губернії, топоніміку, хатні інтер'єри, традиційний одяг, побут і родинні стосунки, трудове виховання і шкільну освіту, музичні інструменти і пісні, календарні свята та обряди (з піснями календарного, весільного і поховального циклів), народну медицину тощо. До опису було додано нотно-поетичні тексти 66 транскрибованих Є. Передельським місцевих пісень (землеробських, календарно-хороводних, ліричних, весільних, танцювальних та жартівливих), що робить нарис особливо цінним *.

У цьому ж томі "Кубанского сборника" за 1883 р. був надрукований нарис краєзнавця П. Кирилова "Несколько казацких песен и поверий в станице Расшеватской Кавказского уезда Кубанской области" (С. 91–100), а в четвертому випуску — його нарис "Малороссийские песни в станице Новоминской Ейского уезда Кубанской области" (Тифлис, 1884. — С. 77–128). Цей же автор, у другому томі "Кубанского сборника" за 1891 р. вмістив етнографічний нарис "Черноморская свадьба" (С. 3–27), в якому описав усю послідовність весільного обряду (від сватання до подій наступних днів) з віршованими текстами усіх пісень, що супроводжують обрядові дії. Історик П. Короленко (1834–1913) неодноразово друкував етнографічні матеріали в газеті "Кубанские войсковые ведомости", зокрема в січневих числах за 1865 р. — "Черноморские свадьбы", за 1866 р. — "Весенние хороводы в Черномории". Так вже на першому етапі становлення кубанської музичної фольклористики закладалися традиції популяризації місцевого пісенного фольклору, публікації етнографічних матеріалів з описом обрядів чорноморського козацтва, збирання, нотування та видання українських пісень. Найбільший внесок у формування кубанської музичної фольклористики зробили Я. Бігдай, Г. Концевич, український хормейстер і композитор О. Кошиць.

Яким Дмитрович Бігдай (1855–1909) — статський радник, дійсний член Кубанського, Донського і Терського статистичних комітетів, юрист, судовий слідчий декількох територіальних ділянок Кубанської області, мировий суддя Катеринодара (нинішнього Краснодара), музично-громадський діяч був надзвичайно діяльним у громадському і культурному житті Кубані. Народився Я. Бігдай у станиці Іванівська в родині дяка. Закінчивши у 1875 р. Кавказьку семінарію у Ставрополі, він відмовився від духовної кар'єри і продовжив навчання у Новоросійському (в Одесі) університеті, де отримав юридичну освіту і у 1879 р. захистив дисертацію "Общественное призрение и благотворительность в России", здобувши науковий ступінь кандидата права. З поверненням на Кубань професійну діяльність Я. Бігдай поєднував з активною участю у громадському житті, зокрема як голова музичного гуртка (пізніше — товариства прихильників образотворчого мистецтва і музики), один з ініціаторів організації Катеринодарського відділу Російського музичного товариства і музичного училища. Свого часу Д. Ревуцький відзначав: "Не було такої громадської справи, на яку б активно не відгукнувся Бігдай" [10]. Завдяки йому з 1895 р. у Катеринодарі почали легально святкувати роковини Т. Шевченка [11].

Головним захопленням Я. Бігдая стали збір і публікація народних пісень чорноморських (українських), лінійних і терських козаків. Цю роботу він здійснював за допомогою кореспондентів, від яких отримував пісенний матеріал, і спеціальних відділів для запису й видання пісень, що діяли при Кубанському, Донському і Терському статистичних комітетах. Не маючи спеціальної музичної освіти, Бігдай систематизував і обробляв пісенний матеріал із дружиною, професійною піаністкою Катериною Карлівною Грубер. Близько півтори тисячі опрацьованих пісень Я. Бігдай упродовж 1896–1898 років видав у московській дру-

карні В. Гроссе у 14 випусках, що містять 315 пісенних зразків чорноморських (1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 12 випуски) і 237 лінійних та терських (4, 8, 10, 11, 13, 14 випуски) козаків.

Незважаючи на суттєві професійні недоліки, допущені Я. Бігдаєм при укладанні пісенних випусків, що відзначила пісенна комісія Російського географічного товариства і рада професорів Петербурзької консерваторії, а також на художню нерівноцінність матеріалу, ці 14 випусків залишаються і сьогодні важливим джерелознавчим документом, мистецькою пам'яткою музичного фольклору Кубані. Як зазначав сам Я. Бігдай, вважаючи необхідним перевидання кубанських пісень у новому варіанті, підготовленому ним з метою поповнення репертуару військових хорів, своєю збирацькою і видавничою роботою йому вдалося "подолати байдуже ставлення" до фіксації зразків козачої піснетворчості і "утвердити погляд на те, що збирання й збереження пісень – справа державної потреби, а не простої допитливості окремих осіб" [12].

Майже через сто років Віктор Захарченко пише у передмові до першого тому Бігдаївського збірника: "Саме з цих позицій традиційний пісенний козачий фольклор привернув до себе увагу провідних кіл кубанської інтелігенції наприкінці XIX – початку XX століть... діячами російської культури була проголошена теза про те, що народ залишив нащадкам багату художню спадщину і треба зберегти ще не втрачені пам'ятки старовини" [13]. Роль В. Захарченка у підготовці до перевидання усіх 14-ти пісенних випусків Я. Бігдая визначальна. Витративши декілька років на пошуки раритетних збірників, В. Захарченко упорядкував пісні за жанрами, відредагував за сучасною кубанською транскрипційною методикою і видав у двох томах. Перший том (1992) містить 262 пісні чорноморських козаків, а також 9 пісень в обробці М. Лисенка, 5 пісень в обробці М. Бібіка ** та 24 пісні з неповними текстами. Другий том (1995) включає 237 пісень лінійних козаків і, як доповнення до першого тому, 15 чорноморських пісень, 6 обробок М. Лисенка, 3 – М. Бібіка та 3 – оригінальних твори самого Я. Бігдая (зокрема вокальний цикл з 9-ти солоспівів "Листи з Кубані" на вірші українських і кубанських поетів).

Щодо вміщених у бігдаївських випусках обробок М. Лисенка, серед яких були і заборонені цензурою, то цей крок Якова Дмитровича слід розглядати як свідчення шани до українського митця і сміливий намір зігнорувати царський циркуляр від 16 жовтня 1881 р. про заборону здійснювати на Кубані "сценічні вистави і читання на малоросійському нареччі, а також публікування на ньому п'єс і текстів к музичним нотам" [14]. Серед обробок М. Лисенка було декілька історичних пісень, у яких йшлося про зруйнування Росією Запорозької Січі, зокрема "Про кошового Калнишевського", три варіанти пісні А. Головатого "Ой Боже наш милостивий", "Про Чепігу та Головатого", "Виїхав Гонта". Коли у Петербурзі помітили "крамолу" і наказному отаманові, який дав дозвіл на друк, загрожувало покарання і звільнення з посади, Я. Бігдай наважився на авантюрний вчинок. Дізнавшись, що з Кавказу проїздом повертатиметься цариця, він підготував у дорогій обкладинці збірку своїх пісень і вручив її величності як подарунок від кубанського козацтва, після чого усі неприємності закінчились, а сам Бігдай отримав "височайшу вдячність за культурний почин" [15]. Врахувавши критичні відгуки на опубліковані випуски, Бігдай зробив спробу перевидати їх, та йому було відмовлено у фінансуванні нового видання.

Відомим діячем музичної культури Кубані був Григорій Митрофанович Концевич (1863–1937) – хормейстер, регент, педагог, композитор, збирач і популяризатор місцевого пісенного фольклору. Народився Концевич у станиці Нижчестебліївська у бідній козацькій родині. Закінчивши станичне училище, Кубанську військову вчительську семінарію та дворічні регентські курси при Петербурзькій співочій капелі, він присвятив життя музично-просвітницькій та педагогічній діяльності у Катеринодарі.

Записуючи у станицях пісні, Концевич довгий час керувався лише власними уподобаннями, завжди прагнучи відібрати найкращі за змістом і художньою цінністю зразки. Зібрані пісні він гармонічно (зокрема в кантовому стилі) обробляв для 3-х або 4-х голосів, епізодично вводячи елементи поліфонії у вигляді простого імітування або народної підголосковості. Оброблені пісні Концевич ви-

користовував для поповнення репертуару військового співочого хору. Упродовж 1904–1913 років у московській нотній друкарні В. Гроссе різножанрові українські (малоросійські) пісні в обробці Г. Концевича були опубліковані у семи окремих випусках під рубрикою "Репертуар Кубанского войскового певческого хора". Ці 200 українських пісень із семи випусків стали базовими у репертуарі багатьох професійних військових та аматорських невійськових хорових колективів Кубанської області ***. У 1911 р. наказом отамана Кубанського козачого війська збірники Г. Концевича були "рекомендовані до придбання в хори із козаків підготовчого розряду, військовими частинами, народними школами і до обов'язкової передплати в усі станичні правління й школи", а сам автор був нагороджений великою срібною медаллю сільськогосподарської і промислово-етнографічної виставки Кубанської області "за заслуги у збиранні та виданні народних пісень Кубані" [16].

Займався Г. Концевич і дослідницькою роботою, аналізуючи жанрові й мелодичні особливості деяких кубанських пісень. Про це свідчать його виступи в "ОЛИКО" **** ("Общество любителей изучиния Кубанской области") з лекціями на такі теми: "О народных песнях Кубанской области", "Чумаки в народных песнях", "Пьяницкие песни", а також вступні статті до окремих власних видань (обробок "Волинка" (Краснодар, 1927) і "Дударик" (Краснодар, 1930) для вокального чоловічого квартету). У науково-популярному рефераті "Чумаки в народных песнях", надрукованому в шостому числі збірника "Известия ОЛИКО" за 1913 р. [17], Г. Концевич, спираючись на праці українських учених — істориків А. Скальковського і М. Закревського та фольклориста І. Рудченка (Білика), а також польського етнографа А. Новосельського (Марцинковського), — характеризує чумацтво як торгово-економічне явище, породжене демократичним життям Малоросії, подає "чумацьку" термінологію, детально описує чумацький одяг, послідовно розглядає (за сюжетно-тематичними ознаками наведених віршованих текстів) 30 чумацьких пісень, записаних ним на початку XX ст. від старих кубанців-козаків у станицях Дядьківська, Калниболоцька, Конелівська, Новотитарівська та Шкуринська. На жаль, у рефераті відсутні нотні транскрипції цих пісенних зразків.

Восени 1936 р. керований Концевичем Кубанський козачий хор взяв участь у концерті, присвяченому річниці Жовтневої революції, що відбувся в Москві у Великому театрі. На концерті був присутній Сталін, і ця обставина стала фатальною для кубанського митця. Як пише автор статті "Узник особого корпуса", присвяченій трагічній загибелі Концевича в катівнях Краснодарського управління НКВС, 74-річний видатний музичний діяч Кубані був звинувачений у підготовці "терракта над членами Советского правительства и, в первую очередь, над тов. Сталиным" і 26 грудня 1937 р. розстріляний [18]. У 1992 р. на письмовий запит літературного музею Кубані щодо долі власної бібліотеки Г. Концевича МБ РФ по Краснодарському краю дає відповідь: "Сотрудниками УНКВД 10.09.1939 г. уничтожено по акту 12846 экземпляров изъятой у Концевича Г. М. литературы, духовно-монархических и музыкальных сочинений (брошюр), часть которых вышла из-под пера самого хозяина" [19].

У 2001 році В. Захарченко упорядкував і видав збірник Г. Концевича "Народные песни казаков. Из репертуара Кубанского войскового певческого хора" [20]. До нього увійшли 276 творів: 220 оброблених на 3–4 голоси пісень семи випусків (200 українських і 20 донських) та 56 українських (чорноморських козаків) пісень, записаних ним у 12-ти станицях і одному хуторі в період 15 січня — 15 лютого 1911 р., паспортизованих і автентично транскрибованих (51 одноголоса пісня, 4 двоголосих, одна чотириголоса). Отже, українські пісні, які побутували серед кубанських козаків у 1904–1913 роках двічі були збережені як мистецька пам'ятка національної культури завдяки подвижницькій праці кубанських діячів двох різних поколінь. Особливу цінність для сучасної кубанської і української музичної фольклористики мають пісенні зразки, записані Г. Концевичем у 1911 році від носіїв старокозацького фольклору, що не зазнали втручання під час письмової фіксації. Можна стверджувати, що саме 1911 рік став знаковим у становленні кубанської музичної фольклористики, коли професійно утвердилися два види фольклористич-

ної діяльності Г. Концевича — збирацька і транскрипційна. На думку В. Захарченка, існувало ще декілька рукописних збірників старокозацьких пісень Концевича, адже він не припиняв збирацької роботи навіть у часи встановлення радянської влади, "коли на Кубані здійснювалися жорстокі процеси розкозачування, колективізації, голодомору 1933 року та сталінських репресій,.. повсюдно знищувалось священство і храми,.. зазнавали переслідувань і заборон народне мистецтво і усе національне" [21]. На щастя, уціліли унікальні матеріали двомісячної фольклорно-етнографічної експедиції, здійсненої у 1931 році Г. Концевичем разом з адигейським письменником І. Цеєм у 12-ти аулах Адигеї (запис 164-х пісенних та інструментальних творів адигейців), а також матеріали повторної експедиції 1935 р. (запис 50-ти зразків адигейського фольклору). Складений Концевичем на базі цих двох експедицій фонографічний збірник "Музыкальный фольклор адыгов" побачив світ 1997 р., через 60 років після загибелі його автора. Редакційну і науково-текстологічну підготовку збірника до друку здійснив старший науковий працівник Адигейського республіканського інституту гуманітарних досліджень Ш. Шу [22].

1903—1905 роками обмежується збирацька і транскрипційна діяльність на Кубані українського композитора, хормейстера, диригента і фольклориста Олександра Антоновича Кошиця (1875—1944), який зробив вагомий внесок у становлення кубанської музичної фольклористики. Як згадував Кошиць у спогадах про М. Лисенка, у 1902 р. російський військовий міністр Куропаткін "для зміцнення моральної сили козачих військ дійшов думки, що найліпшим чинником у цьому напрямку може бути козача свідомість власної історії та військових традицій. Для цього він видав наказ усім козачим військам... записувати історичні спогади, легенди про військові події, а головним чином — пісні" [23]. Як повідомив у рапорті від 30 грудня 1902 р. наказний отаман Кубанського козачого війська Я. Малама, після його звернення до "відомого знавця малоруських пісень і композитора М. Лисенка" з проханням посприяти справі збирання кубанських козацьких пісень, той рекомендував для здійснення цієї справи молодого О. Кошиця, який тоді працював у Ставропольському жіночому духовному училищі [24]. М. Лисенко мотивував таке рішення тим, що записуванням народних пісень Кошиць почав займатися на батьківщині ще студентом Київської духовної академії, і підготував до видання збірку, яку за відсутністю коштів не зміг опублікувати [25]. Охарактеризувавши Кошиця як людину з прекрасним музикальним слухом і як шанувальника музичної етнографії, що вміє вхопити на слух і записати не лише мелодію, а й підголоски, Лисенко представив його "...цілком відповідним... для збирання й видання пісень кубанських козаків" [26]. У листі самого О. Кошиця до Кубанського статкомітету, окрім обговорення умов і терміну проведення збирацької роботи, на що він дав згоду, була викладена його методика письмової фіксації народних пісень, відпрацьована ним у попередніх фольклорних експедиціях. При цьому Кошиць акцентував увагу на точності запису підголосків, що тільки й може дати уявлення про пісню як зразок художньої творчості народу, "повну можливість представити точну фотографію народного виконання пісні" [27].

Впродовж літніх місяців 1903—1905 років О. Кошиць із завзяттям молодої людини і талановитого професіонала записав і транскрибував близько 1000 різножанрових кубанських пісень. Вражає перелік чорноморських станиць, розкиданих по всій степовій території теперішнього Краснодарського краю, якими подорожував О. Кошиць: Брюховецька, Должанська, Конелівська, Крилівська, Кущівська, Медведівська, Новодерев'янківська, Новоминська, Новотитарівська, Переяславська, Слов'янська, Старовеличківська, Стародерев'янківська, Староминська, Старомишастівська, Старонижчестеблїівська, Старощербинівська, Шкуринська та ін. "Я з жадобою накинувся на цю роботу і був щасливий надсилати Миколі Віталійовичу самі радісні звістки з приводу добутих мною старовинних, суто українських пісень, яких на Кубані було ціле море", — згадував Кошиць у спогадах про М. Лисенка [28]. Після першої експедиції він транскрибував декілька десятків зібраних пісень, підготував для друку збірник одноголосих зразків, і в Катеринодарі, передавши збірник самому наказному отаманові Я. Малами, одержав гроші за проведену роботу.

Усього, за словами Кошиця, статкомітет отримав від нього 500 пісень — 450 україн-

ських і 50 російських, — укладених у 10 збірниках по 50 пісень в кожному. Але справа, початата так натхненно і результативно, закінчилась трагічно, про що свідчать документи, письмова інформація самого Кошиця і сучасні публікації. Видання пісень, на яке так сподівався Олександр Антонович і яке було заплановано на офіційному рівні, затягнулося у зв'язку з тим, що, як пише кубанський дослідник, "українця Маламу на посаді отамана... змінив виходець з Уралу Д. Одинцов (1904—1906), а того, у свою чергу, — "кацапура" (за висловом Кошиця) М. Михайлов (1906—1908), котрого дратували і козацькі звичаї, і козацька мова, і місцеві пісні... доброзичливе ставлення до Кошиця і його справи змінилося на відверте "хамське" [29]. У 1908 р. Кошиць ще мав надію на публікацію своїх збірників і адресував листа до П. Михайлова, обговорюючи питання щодо коректури, редагування та альтернативної систематизації пісень, а також можливого їх друку в Київській нотопечатні Чоколова, яка, за його поясненням, "по чистоті і прекрасному малюнку не поступається роботам Лейпцигських друкарень" [30]. Проте, коли писався цей лист, вже було відомо про зникнення усіх збірників Кошиця. Хто ж був у цьому винний? Обставини? Певною мірою — так. Поки листування велося через правителя канцелярії начальника області С. Руденка, усі питання роз'яснювались безпроблемно. Після загибелі Руденка від рук соціалістів-революціонерів у вересні 1907 року справа перейшла до рук К. Живила. Цей останній, очевидно, знаючи про зникнення збірників, почав бюрократичну тяганину, яка закінчилась звинуваченням Кошиця в тому, що він не подав зібрані ним пісні [31]. У рапорті отаманові Кубанського війська від 31 травня 1911 року (звідки взято цю інформацію), згадується такий важливий факт: "...п. Кошиця дуже хвилює, що здійснена ним робота нібито знов робиться Г. Концевичем" [32]. Відомо й те, що на прохання організаторів сільськогосподарської і промислово-етнографічної виставки в Катеринодарі Кошиць відіслав ще один збірник пісень [33]. Виставка відбулася восени 1910 року, і Кошицю за один рукописний збірник була присуджена золота медаль, тоді як Концевичу за 5 опублікованих збірників — велика срібна. Постає питання: чи не потрапили збірники Кошиця в особисту бібліотеку Концевича і чи не була більшість пісень з цих збірників використана Концевичем для хорових обробок з метою поповнення репертуару військових хорів? [34]. Це видається імовірним після прочитання документа № 84 від 13 грудня 1913 р. засідання "ОЛИКО", на якому була прийнята постанова "щодо якнайскорішого видання за рахунок Кубанського козачого війська" народних пісень Кубані, зібраних О. Кошицем і Г. Концевичем [35]. Якщо припущення вірне, то можна остаточно констатувати трагічний факт загибелі кубанських збірників Кошиця у вогні спаленої більшовиками бібліотеки Концевича.

Авторці статті пощастило виявити твори, які, за твердженням О. Кошиця, "являють собою скарб найвищої художньої та історичної цінності" [36] в архіві харківського фольклориста О. Стеблянка (1896—1977) [37]. Пісень, записаних фольклористом на Кубані, де він, займаючись проблемами міграції українських пісень, проводив експедиції, в архіві не виявилось. Але вдалося знайти та ідентифікувати 5 рукописних листів-автографів О. Кошиця з записами нотно-поетичних текстів шести паспортизованих кубанських пісень. Вони мають таку географічну та музично-етнографічну атрибуцію:

№ 44. "*Ой із-за гори та буйний вітер віє*". ст. Новодеревянковская Ейского отдела Кубанской области.

№ 46. "*Гей, в броду, броду брала дівка воду*", ст. Новоминская Ейского отдела Кубанской области.

№ 47. "*Що у полі, полі широкому*", ст. Старощербиновская Ейского отдела Кубанской области.

№ 48. "*Не великая біда на нас накотилася*", ст. Конеловская Ейского отдела Кубанской области.

№ 49. "*Ой, горе, горе та горюваннячко моє*", ст. Новоминская Ейского отдела Кубанской области.

№ 50. "*Ой час пора та й додомочку*", ст. Старощербиновская Ейского отдела Кубанской области (на зворотному боці листа запис: Кіев. 1905 г. 14 мая).

Ознайомлення з транскрипційним кубанським матеріалом О. Кошиця, відзначеним досить високим для початку XX ст. рівнем транскрибування, не пов'язаного з широким використанням фонографа, також детальний

етномузикологічний аналіз кожної пісні дали можливість зробити деякі висновки щодо фольклористичної спадщини українського митця в галузі етномузичного кубанознавства:

1. О. Кошиць став першим українським музикантом, який започаткував практику експедиційно-польової роботи на території компактного проживання українців на Кубані;

2. Рівень нотування О. Кошицем українсько-кубанських пісень досить високий з огляду на те, що його транскрипційна робота, як і збирацька, була здійснена в період першого, загальномузичного етапу в європейській історії збору і транскрибування фольклорно-музичних зразків, не пов'язаного з можливістю їх рекордування на фоновалики і тому орієнтованого на пряму слухову фіксацію;

3. Мінімальна кількість письмово зафіксованих фольклорних одиниць (6 пісень північно-західного регіону історичної Чорноморії, яка від 1792 р. заселялась українцями), що належать перу О. Кошиця, сьогодні є єдиною і тому надзвичайно цінною пам'яткою українсько-кубанської народнопісенної культури початку XX ст. У ній відбилися два процеси документування фольклорного твору усної традиції: письмова фіксація на слух почутих пісень і подальша (у часовому вимірі) робота над ними з метою створення фольклорних збірників;

4. Спроба аналітичного осмислення кубанської фольклористичної спадщини О. Кошиця на базі шести зразків транскрипційної роботи і цінних письмових його зауважень щодо цієї роботи дали змогу реконструювати методику фіксації ним народних творів, суть якої зводиться до інтуїтивного розуміння типології пісні, ґенези її мелодичної строфи, закономірностей морфологічного зображення звуковисотно, ритмічно, метрично і темпово організованих складонот, тобто усього того, чого вимагає сучасна українська етномузикологія [38].

На жаль, факт втрати рукописних збірників О. Кошиця з п'ятьма сотнями зібраних і транскрибованих ним українських пісень позбавив не тільки вище кубанське військове керівництво можливості побачити реальний "кінцевий результат" роботи, матеріально і морально ним підтриманої, а й нас, нащадків, вважати їх публікацію історично першим репрезентативним виданням, підготовленим на базі масштабної збирацької і транскрипційної діяльності українського митця і водночас першою на Кубані і в Україні науковою етномузикологічною працею.

* У 1987 р. в ст. Темижбекська Кавказького району Краснодарського краю була організована Перша інтернаціональна фольклорно-етнографічна експедиція із програмою збору матеріалу на базі нарису Є. Передельського. За результатами експедиції було опубліковано декілька випусків науково-методичних матеріалів, присвячених виявленню динаміки традиційної культури станиць Темижбекська, Миколаївська, Бесленіївська, Ладозька та Воронезька. У випуску "Сборник народных песен ст. Темижбекской Кавказского района" представлено транскрибований пісенний матеріал 23-х пісень, записаних в станиці, з нотаціями деяких пісень у двох варіантах – зроблені Є. Передельським і сучасною краснодарською фольклористкою С. Жигановою [9].

** Бібік Митрофан Микитович – співак Кубанського військового хору, якого Г. Концевич назвав талановитим музикантом, згадавши про його досі не знайдений збірник кубанських пісень.

*** У 1910 р. Концевич опублікував ще один збірник: Бандурист. 200 малорусских песен (Собрал Г. Концевич. Репертуар войскового певческого хора). – Екатеринодар, 1910.

**** "Общество любителей изучиния Кубанской области".

[1] *Щербина Ф.* Краткій историческій очеркъ Кубанскаго казачьяго войска // Кубанское казачье войско. 1696–1888 г.: Сборник краткихъ свѣдѣній о войскѣ / Ред. Е. Фелицын. – Воронеж, 1888. – [Репринт. изд.]. – Краснодар, 1996. – С. 224.

[2] Там само. – С. 221, 229.

[3] Там само. – С. 244.

[4] Там само. – С. 245.

[5] *Попка И.* Черноморские казаки в их гражданском и военном быту: очерки края, общества, вооруженной силы и службы. – Краснодар, 1998. – С. 35.

[6] *Кияшко И.* Войсковые певческий и музыкантский хоры Кубанскаго казачьяго войска. – Екатеринодаръ, 1911. – С. 5.

[7] Там само. – С. 11.

[8] *Жадан В.* Войсковой певческий хор и его роль в становлении церковного пения в Черномории и Кубанской области (XIX – начало XX вв.) // Вторые кубанские литературно-исторические чтения / Науч. ред. В. Чумаченко. – Краснодар, 2000. – С. 152.

[9] Полевые материалы I Кубанской интернациональной фольклорно-этнографической экспедиции. Динамика традиционной культуры ст. Темижбекской Кавказского района Краснодарского края (1883–1987 гг.) / Науч. ред. Н. Бондарь. – Краснодар, 1990; Полевые материалы I Кубанской интернациональной фольклорно-этнографической экспедиции: Сборник народных песен ст. Темижбекской Кавказского района (1987 г.) / Науч. ред. Н. Бондарь. – Краснодар, 1990.

[10] *Захарченко В.* Аким Дмитриевич Бигдай и его сборник "Песни кубанских казаков" // Бигдай А. Пес-

ни кубанских казаков / Ред. В. Захарченко. — Краснодар, 1992. — Т. 1. — С. 6.

[11] *Эрастов С.* Воспоминания // Кубань: проблемы культуры и информатизации. — Краснодар, 2000. — № 1 (16). — С. 37.

[12] *Бигдай А.* Песни кубанских казаков / Ред. В. Захарченко. — Краснодар, 1992. — Т. 1: Песни черноморских казаков. — С. 440.

[13] *Захарченко В.* Аким Дмитриевич Бигдай… — С. 6—7.

[14] Там само. — С. 12.

[15] *Эрастов С.* Воспоминания… — С. 37.

[16] *Слепов А.* Рекомендательный список литературы, нотографии, дискографии, архивных документов по народному музыкальному творчеству Кубани. 1810—1992 гг. // Из культурного наследия славянского населения Кубани / Науч. ред. и сост. Н. Бондарь. — Краснодар, 1999. — С. 283.

[17] *Концевич Г.* Чумаки в народных песнях // Известия ОЛИКО. — Екатеринодар, 1913. — Вып. VI. — С. 167—190.

[18] *Тимофеев Н.* Узник особого корпуса // Кубанские новости (Краснодар). — 1992. — 2 июля.

[19] *Чумаченко В.* Фольклорная деятельность А. Кошица на Кубани // Вторые кубанские литературно-историчесике чтения / Науч. ред. В. Чумаченко. — Краснодар, 2000. — С. 11.

[20] Народные песни казаков. Из репертуара кубанского войскового певческого хора. Составил Г. Концевич / Подготовка к изданию В. Захарченко. — Краснодар, 2001.

[21] *Захарченко В.* Слово о Г. Концевиче // Народные песни казаков. Из репертуара кубанского войскового певческого хора. Составил Г. Концевич / Подготовка к изданию В. Захарченко. — Краснодар, 2001. — С. 10.

[22] Музыкальный фольклор адыгов в записях Г. Концевича / Ред. Шу Ш. — Майкоп, 1997.

[23] *Щербанюк І.* Микола Лисенко та Кубань // Україна. Наука і культура. — К., 1994. — Вип. 28. — С. 246.

[24] Рапорт начальника Кубанской области и наказного атамана Кубанского казачьего войска Я. Маламы в Главное управление казачьих войск о продолжении работы по собиранию и изданию песен кубанских казаков // Бигдай А. Песни кубанских казаков / Ред. В. Захарченко. — Краснодар, 1992. — Т. 1: Песни черноморских казаков. — С. 436.

[25] Там само.

[26] Там само.

[27] Письмо А. Кошица в Кубанский областной статистический комитет о согласии принять на себя труд по собиранию песен кубанских казаков // Бигдай А. Песни кубанских казаков / Ред. В. Захарченко. — Краснодар, 1992. — Т. 1: Песни черноморских казаков. — С. 436—437.

[28] *Щербанюк І.* Микола Лисенко… — С. 246—247.

[29] *Чумаченко В.* Фольклорная деятельность… — С. 9.

[30] Письмо А. Кошица начальнику Кубанской области и наказному атаману Кубанских казачьих войск. 12 декабря 1908 г. // Кубань: проблемы культуры и информатизации. — Краснодар, 1997. — № 1 (8). — С. 26.

[31] Из доклада помощника начальника Штаба Кубанского казачьего войска от 31 мая 1911 г. атаману Кубанского казачьего войска // Кубань: проблемы культуры и информатизации. — Краснодар, 1997. — № 1 (8). — С. 26.

[32] Там само.

[33] Там само.

[34] *Чумаченко В.* Фольклорная деятельность… — С. 10.

[35] *Слепов А.* Рекомендательный список… — С. 284.

[36] *Кошиць О.* Записування пісень пісень на Кубанщині. 1903—1905 рр. // Кошиць О. Спогади / Упор. та передмова М. Головащенка. — К., 1995. — С. 259.

[37] Архів Харківського відділення Спілки композиторів України. — Фонд О. Стеблянка.

[38] Детальніше див.: *Супрун-Яремко Н.* Александр Кошиц: попытка аналитического осмысления фольклористического наследия // Кубань: проблемы культуры и информатизации. — Краснодар, 2001. — № 2 (19). — С. 22—28; *Її ж.* Українці Кубані та їхні пісні. — К., 2005. — С. 9—11.

On the basis of materials related to the history of the Ukrainians in Kuban (of 1792) the author determines that priests, historians, ethnographers, students of local lore, regents, choirmasters, teachers and poets were at the beginnings of Kuban musical study of folklore. The formation of Kuban musical folklore had 3 stages: concert and representational stage (of 1818), stage of collection (of 1865), transcriptional and publishing stage. Bihday, Kontsevych, Zakharchenko and Koshyts made the most considerable contribution in development of this science. The author of the article gives detailed information about their biographies.

ДО ІСТОРІЇ ЕТНОГРАФІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ КРИМУ: ОЛЕКСАНДР ФЕДОРОВИЧ МУЗИЧЕНКО

Андрій НЕПОМНЯЩИЙ

У розвитку етнографічних доліджень Криму простежується кілька етапів. Спочатку це були спостереження та загальні народознавчі описи, коли фіксувалися найбільш яскраві елементи побутової культури: житло, одяг, робилися замальовки типів місцевого населення – кримських татар, караїмів, кримських греків (звіти експедицій Петербурзької Академії наук й численні нотатки мандрівників). Другий період пов'язаний з діяльністю етнографів-збирачів, що зосереджували увагу на побутовій культурі, а також записували різноманітний фольклорний матеріал. В їхніх працях можна зустріти докладні описи свят, повір'їв, звичаїв різних народів, що проживали на півострові (Ф. Домбровський, В. Кондараки). На наступному етапі інтерес до окремих аспектів народної культури починають виявляти російські вчені товариства, зокрема Товариство аматорів природознавства, антропології й етнографії, утворене при Московському університеті (експедиція Ф. Гінкулова в передмістя Форштадт Керч-Єникальського градоначальства, Катерлез і болгарське село Марфовку в 1890 р.). Зрештою, період кінця XIX – початку XX ст. ознаменований як перехід до систематичних наукових досліджень етнографії Криму, якими займаються вже вчені-професіонали. В експедиційну роботу з метою вивчення культури народів Криму включилися столичні музеї та вищі навчальні заклади.

Як справедливо зазначив етнограф початку XX ст. А. Максимов, "нова етнографічна література, надзвичайно багата кількісно, і якісно докорінно відрізняється від звітів колишніх більш-менш випадкових спостерігачів" [1, с. 23] та що на цьому етапі "теоретична обробка нових матеріалів відстала від їхнього збирання, але і вона прийде сама собою, бути може, не в тривалому майбутньому" [1, с. 24]. Цей час незабаром настав.

Однією з перших була етнографічна експедиція в Крим науковців Московського університету під керівництвом професора В. Міллера у 1886 році. Один з її учасників – студент-юрист М. Харузін займався збором етнографічного матеріалу в Алушті, записував у татарських селах відомості із звичаєвого права, приказки, казки. Його брат О. Харузін, впродовж кількох експедицій збирав антропологічні матеріали про татар південного берега Криму, простежив процеси асиміляції, пов'язані з міграціями населення [2, с. 227–229].

У 1903 році за завданням Російського комітету вивчення Середньої і Східної Азії у Таврійській губернії перебував студент факультету східних мов С.-Петербурзького університету М. Бравін, який цікавився культурою ногайців [3].

Співробітниця Музею східних культур В. Контрольська у 1906–1912 роках кілька разів відвідувала Крим та замалювала предмети побуту й прикладного мистецтва кримських татар. Її роботу продовжила А. Петрова (померла у 1921 р.), що зафіксувала близько 700 вишивок, але в зв'язку з кончиною так і не встигла опрацювати свою колекцію [4].

Влітку 1909 року пісні кримських татар на південному березі Криму записував студент Лазаревського інституту східних мов у Москві О. Олесницький. Експедиції Лазаревського інституту, згідно з попередніми планами, повинні були охопити весь півострів. Однак дослідники зіткнулися з підозріливим ставленням до них з боку місцевої адміністрації, яка через відсутність необхідних документів заборонила науковцям відвідувати татарський кав'ярні та записувати розмови з мешканцями півострова [5, с. 119–120].

Розвідками в галузі етнографії вірменських колоній у Криму займався професор цього ж навчального закладу Х. Кучук-Іоаннесов (Кучук Оганесян) [6].

У 1910–1911 роках наукові експедиції в Крим здійснили П. Чепурина [7], Н. Маркс [8, с. 151–154], що досліджували кримськотатарські орнаменти південно-східного Криму. У 1911 році за програмою, складеною В. Гордлевським, матеріали з народної словесності кримських татар збирав у Криму А. Морисов.

У 1912–1913 роках за завданням Російського комітету вивчення Середньої і Східної

Азії Крим відвідав приват-доцент столичного університету О. Самойлович (1880–1938). Він записував зразки кримськотатарського, караїмського й кримчакського фольклору та вивчав особливості цих мов, збирав відомості про цехові організації кримських татар. За завданням і на кошти етнографічного відділу Російського музею імператора Олександра III О. Самойлович влітку 1916 року здійснив поїздку по степовому Криму. Були зібрані матеріали про імена кримських татар, їхні звичаї, одяг, ігри, а також записані пам'ятки усної народної творчості: прислів'я, загадки, скоромовки, легенди і різновиди пісень [9, с. 9–14].

Польові дослідження в Таврійський губернії з 1903 року (найбільш великі експедиції 1911–1912 рр.) проводив відомий російський етнограф М. Державін, що вивчав болгарське населення цих земель [10].

Випускник факультету східних мов С.-Петербурзького університету П. Фалєв у 1914 році досліджував побутування нової османської мови у середовищі турків-османців, що проживали в Криму, а також вивчав фольклор кримських татар [11].

Таким чином, історія етнографічних досліджень Криму у дорадянський період нараховує чимало імен авторитетних і маловідомих краєзнавців, що зробили значний внесок у народознавчі студії. Однак подальше вивчення історії досліджень Криму відкриває нові сторінки. Серед невідомих донедавна етнографів початку XX століття вирізняється постать Олександра Федоровича Музиченка (1875–1940), який ще за життя здобув визнання як видатний український радянський педагог. Його захоплення етнографічними дослідженнями на початковому етапі творчої діяльності, як і деякі сторінки біографії дорадянського періоду, дотепер були невідомі [12]. Відновити біографію краєзнавця Криму стало можливим завдяки залученню методу архівної евристики.

Далеке від Криму провінційне містечко Ніжин у XIX – на початку XX ст. було одним з провідних у країні наукових центрів. Тут функціонував вищий навчальний заклад – Історико-філологічний інститут князя Безбородька. У відділі Державного архіву Чернігівської області в м. Ніжині зберігся "Формулярний список про службу викладача Історико-філологічного інституту князя Безбородька в Ніжині предметів педагогіки й філософії, колезького радника Олександра Федоровича Музиченка за 1910 рік".

О. Музиченко народився 8 (21) серпня 1875 року у селищі Станіславове Херсонської губернії в родині директора Больше-Токмакського народного училища Федора Івановича Музиченка [13]. Середню освіту юнак здобув у Бердянській гімназії, яку закінчив із золотою медаллю [14]. У 1895 році Олександр успішно склав іспит і був зарахований до С.-Петербурзького історико-філологічного інституту. Однак за станом здоров'я не зміг навчатися у столиці і перевівся в інститут такого ж профілю у Ніжині, у кращі кліматичні умови [15, с. 171].

З 1896 року О. Музиченко навчається в Історико-філологічному інституті князя Безбородька. Значний вплив на студента справили видатні педагоги, що працювали в цьому провідному навчальному закладі в ті роки: М. Бережков (відомий кримознавець), І. Гуцевич, С. Жданов, В. Качановський, М. Сперанський. Екзаменаційні відомості, що збереглися в архівному фонді інституту, свідчать, що О. Музиченко був старанним студентом. Під керівництвом філолога-славіста М. Сперанського Олександр почав займатися дослідженнями історії й етнографії болгарських колоній у Криму. Після закінчення третього курсу влітку 1898 року під час канікул студент О. Музиченко збирав і систематизував фольклорні матеріали болгарського населення села Кишлау Феодосійського повіту, щоб "почерпнути дещо з багатої скарбниці болгарських звичаїв, обрядів, пісень, прислів'їв, приказок та інших форм, у які вилилося народне життя і народний розум" [16, с. 37]. Зібрані фольклорні пам'ятки були згодом використані ним при підготовці до семінарських занять із курсу слов'янської філології [15, с. 172]. Підсумком цього першого наукового відрядження стала публікація у провідному російському етнографічному виданні "Этнографическое обозрение", що видавалося Етнографічним відділенням Товариства аматорів природознавства, антропології й етнографії при Московському університеті [16].

Опубліковані молодим етнографом матеріали дістали високу оцінку професора словесності Харківського університету М. Дринова, який відзначав їх актуальність для вивчення півдня країни [17]. Наукова співпраця і дружба двох етнографів тривала до смерті М. Дринова.

Під час другої експедиції до кримських болгар влітку 1899 року О. Музиченко збирав відомості про весільні обряди й історію поселення Кишлау [18, с. 144].

Після отримання диплома з відзнакою про закінчення інституту О. Музиченко з рекомендаційним листом від адміністрації вузу й особистою рекомендацією професора М. Сперанського на ім'я попечителя Одеського навчального округу їде до Одеси, де працює на посаді вчителя російської мови і словесності 4-ої одеської гімназії. За зразкове виконання своїх обов'язків 1905 року педагог був нагороджений орденом Св. Станіслава III ступеня [19, арк. 77 зв.-78].

В Одесі продовжувалися й дослідження О. Музиченка в галузі етнографії болгар Криму. 1901 року на засіданні Візантійсько-слов'янського відділення Історико-філологічного товариства при Новоросійському університеті він зробив доповідь "Про болгарських переселенців Криму". На XII Археологічному з'їзді, що проходив 1902 року у Харкові, О. Музиченко виступив з доповіддю "Спостереження над народною творчістю кримських болгар". Етнограф поставив за мету перевірити наукові тези про походження й розвиток поезії, про особову й колективну творчість та запозичення шляхом спостереження над сучасною народнопоетичною творчістю південних слов'ян-поселенців Криму. На необхідності таких досліджень наголошувалося ще на VI Археологічному з'їзді в Одесі (1884 р.). У доповіді, яка була надрукована у "Працях" з'їзду, автор простежив татарський, російський, грецький мовні впливи на прикладі колонії Кишлау [20].

У ці роки Олександр Федорович дедалі більше захоплюється питаннями педагогіки. У літні канікули на власний кошт він виїздить у західноєвропейські університетські центри для вдосконалення знань.

Паралельно продовжує й краєзнавчі дослідження Криму. Так, працю з історії болгарських колоністів у Криму та фонетичні особливості говірки кримських болгар О. Музиченко надрукував в "Известиях Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук" [21].

У наступні роки його наукова діяльність була пов'язана виключно з педагогікою.

Відомо, що О. Музиченко перебував у відрядженні в Німеччині від Історико-філологічного інституту князя Безбородька, де продовжив навчання в Ієнському університеті на кафедрі педагогіки під керівництвом професора Вільяма Рейна [22]. До Росії О. Музиченко надсилав свої праці з педагогіки для публікації в "Известиях Историко-филологического института князя Безбородко в Нежине", "Журнале Министерства народного просвещения", "Русской мысли" та ін. виданнях, у яких аналізував досвід європейських педагогів у пошуках універсальної системи освіти та виховання.

Олександр Федорович Музиченко залишив яскравий слід у дорадянському кримознавстві як етнограф болгарського населення півострова. Його праці, на жаль, невідомі фахівцям, бо не ввійшли до рукописної картотеки універсального бібліографічного покажчика із кримознавства "TAURICA" А. Маркевича (останній із надрукованих випусків — третій, 1902 р. Надалі бібліографія накопичувалася у формі картотеки, яка збереглася). Розпорошені по різних провінційних виданнях, що давно вже стали бібліографічною рідкістю, праці О. Музиченка сьогодні недоступні потенційному досліднику. У зв'язку з цим здійснена кандидатом історичних наук І. Носковою робота щодо їх систематизації та перевидання особливо необхідна у зв'язку з етноісторіографічними дослідженнями, які активізувалися в останнє десятиріччя.

[1] *Максимов А.* Современное положение этнографии и ее успехи // Этнографическое обозрение. — 1909. — № 4. — С. 9—24.

[2] *Непомнящий А.* Історичне кримознавство (кінець XVIII — початок XX століття): Біобібліографічне дослідження. — Сімферополь, 2003.

[3] Биобиблиографический словарь отечественных тюркологов: Дооктябрьский период / Подг. А. Кононов. — М., 1989. — С. 53—54.

[4] *Саковец Т.* Крымские орнаменты в рисунках В. Контрольской: Из фондов Бахчисарайского историко-культурного заповедника // Бахчисарайский историко-археологический сборник. — Симферополь, 1997. — Вып. 1. — С. 468—474.

[5] Див. докладніше: *Непомнящий А.* Научное изучение этнографии народов Крыма в начале XX века // Археологія та етнологія Східної Європи: Матеріали і дослідження Збірка наукових робіт, присвячена 135-річчю Одеського державного університету ім. І. Мечникова. — О., 2000. — С. 119—134. Цікаві матеріали на цю тему виявлено в Центральному історичному архіві міста Москви. Див.: ф. 213, оп. 2, спр. 1064.

[6] Див. докладніше: *Непомнящий А.* "Україніка" за кордоном: Документи фонду Х. Оганесяна у Центральному державному історичному архіві Республіки Вірменія // Студії з архівної справи та документознавства. — К., 1997. — Т. 2. — С. 90—92.

[7] Державний архів в Автономній Республіці Крим. — Ф. Р-138, оп. 1, спр. 10, арк. 38—38 зв. Значна за обсягом наукова спадщина П. Чепуриної зберігається у Держаному музеї Сходу Російської Федерації. Зокрема — це чисельні замальовки ткацтва кримських татар.

[8] Див. докладніше: *Непомнящий А.* Очерки развития исторического краеведения Крыма в XIX — начале XX века. — Симферополь, 1998.

[9] Див. докладніше: *Непомнящий А.* Крым в научном наследии академика А. Самойловича // *Самойлович А.* Избранные труды о Крыме. — Симферополь, 2000. — С. 8—18.

[10] Див. докладніше: *Непомнящий А.* Исследования Н. Державина в контексте историко-этнографического изучения Крыма в последней трети XIX — первой трети XX века // Буковинський історико-етнографічний вісник. — Чернівці, 2001. — Вип. 3. — С. 78—80.

[11] Див. докладніше: *Непомнящий А.* П. Фалев — исследователь этнографии народов Крыма // Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. — К., 1999. — С. 50—53.

[12] Ґрунтовна бібліографічна довідка про О. Музиченка надрукована у другому довідковому виданні, присвяченому історії Ніжинської вищої школи: (*Гранатович Л.* Викладачі Ніжинської вищої школи: Біографічний покажчик: У 2 ч. — Ніжин, 2001. — Ч. 1. — С. 129—130, 215). У статті про вченого в "Украинской советской энциклопедии" допущено неточності в біографії: (*Ярмаченко Н.* Музиченко Александр Федорович // Украинская советская энциклопедия. — К., 1982. — Т. 7. — С. 92.). В обох публікаціях О. Музиченка згадано лише як видатного українського педагога. Його етнографічні дослідження залишалися повністю забутими.

[13] За іншими даними, О. Музиченко народився в Бердянську у родині вчителя Станіславського училища: (*Коваленко Є., Сахненко Л.* З історії розвитку народної освіти кінця XIX, початку XX століття: О. Музиченко (1875—1940) // Актуальні проблеми педагогіки і психології / Ніжинський держ. пед. ін-т ім. Миколи Гоголя. — Ніжин, 1995. — С. 86.).

[14] За даними І. Носкової, у 1877—1889 роках батько О. Музиченка працював старшим вчителем у с. Кишлау Феодосійського повіту в місцевому двокласному народному училищі, тому дитинство Олександра Федоровича минуло саме тут: (*Носкова І.* Історія, етнографія та лінгвістичні особливості мови кримських болгар в публікаціях Олександра Музиченка // Записки історичного факультету / Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова. — О., 2002. — Вип. 12. — С. 143).

[15] *Мартиненко Л.* Ніжинський період у житті професора О. Музиченка // Наукові записки / Ніжинський держ. пед. ун-т ім. Миколи Гоголя: Психолого-педагогічні науки. — Ніжин, 2000. — С. 171—174.

[16] *Музыченко А.* Быт болгар-поселенцев Феодосийского уезда // Этнографическое обозрение. — М., 1899. — № 4. — С. 36—72.

[17] *Дринов М.* Этнографические наблюдения А. Музыченко над болгарскими колонистами Феодосийского уезда. — Х., 1902. — С. 1—7.

[18] *Носкова І.* Історія, етнографія та лінгвістичні особливості... — С. 142—148.

[19] Відділ державного архіву Черніговської області в місті Ніжині (ВДАЧОН). — Ф. 1105, оп. 1, спр. 1482.

[20] *Музыченко А.* Наблюдения над народным творчеством крымских болгар // Труды двенадцатого Археологического съезда в Харькове, 1902. — М., 1905. — Т. 2. — С. 446—460; Т. 3. — С. 350—351. Див. про це також: *Непомнящий А.* "Праці" Археологічних з'їздів (1869—1911) як джерело для складання біобібліографії істориків-кримознавців // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. — К., 2003. — Вип. 10. — С. 230—247; *Непомнящий А.* "Труды" Археологических съездов как источник изучения развития исторического краеведения Крыма // Проблеми історії та археології України: Збірник доповідей міжнародної наукової конференції до 100-річчя XII Археологічного з'їзду в м. Харкові 25—26 жовтня 2002 року / Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2003. — С. 8—11.

[21] *Музыченко А.* История поселения и фонетические особенности говора крымских болгар // Известия Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук. — С.Пб., 1907. — Т. 2. — Кн. 2. — С. 72—139.

[22] ВДАЧОН. — Ф. 1105, оп. 1, спр. 1482, арк. 5—9, 24—25.

Using documents of Chernihiv oblast State Archives Department in Nizhyn and Myzychenko's poorly investigated activity in the field of the Crimean studies the author of the article opens unknown pages of outstanding Ukrainian pedagogue's biography which relate to studying ethnography of the Crimean Bulgarians. The author reconstituted all repertoire of Oleksandr Muzychenko's ethnographic bibliography that relates to studying folklore of the Crimean Bulgarians.

УКРАЇНСЬКИЙ ПОЛІТИЧНИЙ АНЕКДОТ НА СТОРІНКАХ "ЩОДЕННИКІВ. 1923–1929" СЕРГІЯ ЄФРЕМОВА

Неоніла ГОЛОВЕЦЬКА

В останнє десятиліття XX ст. анекдот, зокрема політичний анекдот радянської доби, так званий "антирадянський" або ж "радянський", побутує не лише в усній формі, а й у письмовій, що є наслідком таких суспільно-політичних явищ, як перебудова, зміна соціально-політичного ладу в просторі колишнього СРСР та ін. Політичний, антирадянський, радянський анекдот з'являється на шпальтах газет, журналів, у спорадичних виданнях. Здебільшого, якщо не винятково, це публікації, зорієнтовані на досягнення естетично-розважальної мети. Однак вони мають певну цінність і для фольклористів, оскільки можуть вважатися письмово зафіксованим польовим матеріалом, хоча й не паспортизованим. Як бачимо, саме життя, побутові умови ставлять перед фольклористами проблему дослідження побутування українського політичного анекдота радянської доби. Актуальність цієї проблеми очевидна, оскільки визначена міжгалузевим рівнем (фольклористика—історія—політологія), а також практичним значенням отриманих результатів, які допоможуть осмислити механізм зміни суспільного ладу в Україні в XX ст.

Український політичний анекдот перших десятиліть радянської влади представлений, зокрема, на сторінках "Щоденників" С. Єфремова (записи 1923—1929 рр.) [1]. Літературний критик, історик української літератури, відомий політичний та громадський діяч Сергій Олександрович Єфремов виступає тут і як збирач фольклору. Однак, беручи до уваги жанр твору — щоденники, а також практично-ілюстративну функцію, яку виконують фольклорні тексти в щоденних записах, ми трактуємо цей випадок як вияв стихійної фольклористичної практики, як певний феномен на межі української фольклористики, літературознавства, а то й політології, історії України.

Взірці новітніх політичних анекдотів, які С. Єфремов подає у "Щоденниках" під рубрикою "З новітнього фольклору", виконують роль прикладів: як у значенні того, що наводиться для пояснення та доказу, так і в значенні анекдотичного жанру середньовічної прози, який використовувався в ораторській літературі, у проповідях [2, 43—44]. Важко припуститися думки, що С. Єфремов вибірково подає взірці політичного анекдота у своїй імпровізованій збірці. Єфремовський текст та фольклорні вкраплення в ньому не дають підстави говорити про авторську упередженість щодо когось або чогось. Ті взірці, які записував автор, існували поруч (правда, лише в усній традиції) із штучно створеним, інколи "на замовлення влади" прорадянськи зорієнтованим "новітнім" фольклором, про що з осудом говорять Олекса Воропай [3, 20], Клавдія Фролова [4], Ірина Кімакович [5] та ін. Можемо зробити висновок, що рефлексія С. Єфремова збігається з рефлексією народу, серед якого є і автор "Щоденників".

На сторінках "Щоденників" С. Єфремовим зафіксовано 146 взірців політичних анекдотів, які були створені й побутували в Україні, зокрема в Києві, під час написання "Щоденників" — у 1923—1929 роках. Ми спробуємо класифікувати ці фольклорні взірці за ідейно-тематичним змістом та проаналізувати їх, виявивши специфіку поетики, актуальність у сьогоденні.

Це такі ***групи політичного анекдоту*** 20-х років XX ст.:

1. Анекдоти про історичні події 20-х рр. XX ст. та їх перебіг в Україні (українська інтерпретація).
2. Анекдоти про історичних осіб, які були суб'єктами політичної діяльності, зокрема представляли комуністичну партію, підконтрольні їй державні органи та їх політичну діяльність в Україні.
3. Анекдоти про цінності та життєві інтереси різних верств радянського суспільства: український політичний контекст 20-х років XX століття.
4. Анекдоти про українізацію 20-х років XX ст.

До першої групи, умовно названої "Анекдоти про історичні події 20-х років XX ст. та їх перебіг в Україні (українська інтерпретація)", зараховуємо 40 фольклорних текстів, зафіксованих С. Єфремовим на сторінках

"Щоденників". Вони відображають такі події радянської дійсності як: революція жовтня 1917 року та її наслідки; експансія революції в Європу та Азію; смерть партійних та державних діячів, зокрема Володимира Леніна; перейменування партії РКП на ВКП; розкол в партії; утворення фракції "більшовиків" та "меншовиків"; інфляція; партійні, соціальні та інші "чистки", початок репресій; започаткування державної позики; перейменування міст на честь живих і померлих вождів, зокрема перейменування Петрограда на Ленінград; виселення інакодумців за межі держави або у провінцію.

Розміщення текстів у "Щоденниках" у послідовності датованих записів дає можливість простежити подію, що відбулася насправді та суголосну їй інтерпретацію у формі анекдоту. Так, наприклад, смерть Леніна та похорон і, відповідно, записи "З новітнього фольклору" від 28 березня 1924 року, в яких відображено рефлексію загалу на цю подію. Записи свідчать, що автор "Щоденників" прагнув дотримуватися синхронності записів і подій [1, 77]. Зокрема, у запису від 3 січня 1925 року читаємо своєрідне вибачення автора: "Ще з новітнього фольклору, може з деяким припізненням підхоплене" (У запису йдеться про муміювання тіла Леніна) [1, 181]. Можна зробити висновок, що над мотивацією записів та функцією, яку виконують тексти анекдотів у "Щоденниках", домінує не естетично-розважальна, а практично-утилітарна мета: проілюструвати, звірити власні думки, міркування та спостереження реакції загалу, а також дати формульний (стислий, виразний, художній) вираз того, що відбувається насправді. Таким формульним виразом певної події чи явища і був анекдот,

Персонажами текстів цієї групи анекдотів є міліціонери, Комінтерн, робітники, провінціали, представники різних національностей (українці, євреї, росіяни, грузини), дипломати, селяни, студенти, комуністи (радянські й закордонні), іноземці, відомі особистості (Дем'ян Бєдний, Риков, Муссоліні, Петровський та ін.). Персонажі виконують у текстах насамперед інформативну функцію: вказують на достовірність тих подій, про які йдеться в анекдоті, тобто на достовірність предмету зображення. Це певні часові маркери.

Просторовими маркерами політичних анекдотів цієї групи, які орієнтують читача/слухача на український історичний контекст події чи явища, є назви населених пунктів, вулиць, об'єктів, розташованих на території України: Київ, Харків, Дніпрельстан, а також мовні елементи та ін. Слід зазначити, що політичні анекдоти цієї групи відображають міський простір українського культурного контексту, оскільки С. Єфремов, імовірно, записував до "Щоденників" оповідки, почуті на вулиці, у міському транспорті, на ринку тощо.

Друга ідейно-тематична група політичних анекдотів, зафіксованих у "Щоденниках", названа "Анекдоти про історичних осіб, які є суб'єктами політичного процесу, зокрема представляли комуністичну партію, підконтрольні їй державні органи та їх політичну діяльність в Україні". До цієї групи можна зарахувати 56 взірців. Персонажами, дійовими особами політичного анекдоту цієї групи є історичні особи, політична діяльність яких проявилася у 20-х рр. XX ст. (час написання "Щоденників") в Україні. Причому під історичними особами ми розуміємо суб'єктів політичної діяльності, тобто як фізичних, так і юридичних осіб. Це Ленін, Комінтерн, Маркс, Троцький, Секретаріат ВУЦВК, СРСР, Чичерін, "комісія (з студентської "чистки"), ВІНО (Вищий інститут народної освіти), КІНО (Київський інститут народної освіти), ПІВО (Педагогічний інститут вищої освіти), КВАС (Київська вища академія студентська), К. Радек, Риков, ЦИК (Центральный исполнительный комитет), комуністи, комуніст-агітатор, міліція, МОПР (Международная организация помощи революционерам), Червона армія, Петровський Г., Зинов'єв, Каменєв, ЦК (Центральний комітет), юний піонер, селяни, РКП (Російська комуністична партія) — ВКП (Всеросійська комуністична партія), Совнарком (Совет народных комиссаров), українці (представники народу), Дзержинський, Калінін, ВКП(б) (Всесоюзна комуністична партія (більшовиків), ВКП(м) (Всесоюзна комуністична партія (меншовиків), непмани, ВУЦИК (Всеукраинский центральный исполнительный комитет), "виключений з партії" (опозиція), представники різних етнічних груп (євреї, росіяни), комуніст (комуністи), Сорабкоп (Союз рабочих коопераций), ДПУ (Державне політичне управління), біржа праці, Сталін, "комісари в Кремлі", батюшка,

комсомолець, кулак, середняк, незаможник, більшовики, "українізовані" (ймовірно, неукраїномовні) українці або ж представники етнічних меншин). Слід зауважити, що вперше ім'я Сталіна в переліку політичних діячів згадується в "новітніх" політичних анекдотах 20-х років XX ст. (серед зафіксованих С. Єфремовим) у запису від 16 листопада 1926 року [1, 429].

Третю групу, названу "Анекдоти про цінності та життєві інтереси різних верств радянського суспільства: український політичний контекст 20-х років XX ст.", представляють у "Щоденниках" С. Єфремова 68 взірців. Тексти анекдотів цієї групи відображають життєві інтереси та цінності таких верств українського радянського суспільства 20-х рр. XX ст., які виокремлюємо із загалу за різними ознаками: належність до політичних партій та угруповань (комуністи, комсомольці, відверта й таємна опозиція); станова належність та сфера діяльності (духовенство, селяни, робітники, студенти, представники творчо-інтелектуальної сфери діяльності, урядовці, обивателі); а також вікова, етнічна (українці, євреї, росіяни, "кавказці"). Система цінностей та життєві інтереси представників цих верств суспільства формувалися у різні періоди (радянський і так званий "старорежимний", дорадянський), причому впродовж різного часу (наприклад, етнічні цінності — тисячоліттями, а комуністичні на період 20-х років XX ст. вимірювались лише десятиріччями), а також під впливом різних чинників та мотивацій.

Серед текстів цієї ідейно-тематичної групи є ті, в яких відображено цінності та життєві інтереси діячів української науки, актуальні для українців як нації.

До четвертої ідейно-тематичної групи політичних анекдотів, зафіксованих С. Єфремовим на сторінках "Щоденників", належить 27 взірців, і цю групу ми умовно назвали "Анекдоти про українізацію 20-х років XX ст." Слід зазначити, що саме ця група представляє власне український політичний анекдот 20-х років XX ст. як за місцем творення і побутування, так і за ідейно-тематичним змістом. Тексти інших трьох груп можна лише умовно віднести до українських політичних анекдотів, оскільки їх змістова актуальність рівносильна як для українського простору, так і для інших регіонів колишнього Союзу.

Персонажами сюжетного дійства цієї групи анекдотів є "українізовані" та, відповідно, "українізатори", "провінціяли"; столичні (харківські) урядовці, діячі ВУАНу, студенти, крамарі, червоноармійці, комуністи-агітатори, комуністи високого рангу (Риков, Петровський), селяни.

Слід зазначити, що тексти, виокремлені в цю ідейно-тематичну групу, марковані С. Єфремовим: "з українізаційних анекдотів" або "з українізаційних курйозів".

Ідея українізації (коренізації) була лицемірством з боку уряду, тож не дивно, що загалом її сприйняли скептично і насторожено; це і відображають політичні анекдоти названої проблематики.

Анекдоти про історичні події 20-х років XX ст. та їх перебіг в Україні або ж їх українську інтерпретацію за жанровими ознаками близькі до фацецій: діалог у рамках непрямого мовлення, яким передано одноепізодний розвиток дії, що висвітлює певну політичну подію чи явище. Часто діалог представлено лише формою, у якій співбесідники (оповідач—слухач) подають репліки, а особи учасників діалогу представлено концептами "питання" — "відповідь". Персонаж "слухач" є умовним, його роль збігається з реципієнтом цілісного тексту, тим, кому адресовано весь текст і чию репліку в тексті озвучує оповідач. Причому відповідь дається з урахуванням підтексту сформульованого питання, чим досягається сміховий викривальний ефект. Наприклад: в умовах впровадження економічної політики в молодій радянській державі у відповідності насамперед з доктриною марксового "Капіталу", а також інфляції, стрімкого знецінення радянського червінця, відсутності "бази" в ньому, тобто твердої його ціни на міжнародному і внутрішньому ринку, питання про те, на чому тримається курс червінця передбачає скептичну відповідь: "На "Капіталі" Маркса" [1, 49].

Для зовнішньої політики радянської держави у всі роки її існування була характерна експансія: ідеології, російської мови, культури тощо. Реалізації цієї мети сприяло створення Комуністичного Інтернаціоналу, який існував у 1919—1943 роках. Ця "міжнародна організація об'єднувала всі комуністичні партії світу і здійснювала загальне керівництво світовим комуністичним рухом, розробляла основні принципи його стратегії і тактики... організаційною основою Комуністичного Ін-

тернаціоналу був принцип демократичного централізму" [7, 252–253]. Централізм Москви утверджувався присутністю російсько-радянського резидента в комуністичних партіях світу, місія якого була утаємниченою для "непосвячених". Саме про це йдеться в анекдоті, який автор "Щоденників" коментує таким чином: "Як справляв кооперативний технікум Новий рік... При кінці бенкету були такі сценки... Один з начальства (теж комуніст і жид) так угобзився, що почав розповідати совітсько-жидівські анекдоти. Ось деякі з них..." [1, 49]. Такий зачин дає підстави трактувати текст як квазімеморат, коли оповідач описує події, свідком яких він був. У даному випадку текст анекдоту виконує композиційну функцію – це текст у тексті: "Конгрес Комінтерна. Чекають представника од папуасів. Чекали довго, нарешті представник од Китаю нетерпляче завважає (із жидівським акцентом): "Ну чего еще ждать? Ну, какой порядочный еврей позволит себе пробить ноздрю костью?.. Это не то, что китайскую косу нацепить" [1, 49]. Використання етнографічних реалій ("пробить ноздрю костью") як національної символіки папуасів – суб'єктів світового комуністичного руху – само по собі створює сміховий ефект, нівелює урочистість і вагомість того, що маркірується словосполученням "Конгрес Комінтерну".

Часто кінцівка фацецій має моралізуюче, дидактичне спрямування, суть якого – повчати через сміх. Оскільки призначення текстів політичних анекдотів у "Щоденниках" чітко функціональне – ілюстративно-інформативне, то доносить до читача (слухача, очевидця) мораль сюжетів автор "Щоденників" – С. Єфремов. Ось із запису від 13 січня 1924 року [1, 56] "Обиватель вже склав анекдота... "Як хочеш назвати сина?" – "Червінчик", – "Чому червінчик?" – "А нехай здоров росте так, як червінець". Автор так коментує анекдот і ситуацію з червінцем: "А й справді папіряний червінець росте... За три місяці більш як у 15 разів підскочив, – розумій це так, що ціни у п'ятнадцятеро виросли... І справді: мільярд зробився вже дрібним розмінним знаком. А в газетах вболівають за Німеччину, що там марка впала" [1, 56]. В іншому тексті автор використовує промовисту метафору "про грошову вакханалію", подає текст в тому ж фацецйному жанрі. Тут у ролі оповідача "якась провінціалка", якій у Києві на Хрещатику "якийсь юнак" (певно перекупщик – *Н. Г.*) зробив пропозицію валютного обміну. Однак провінціалка пропозицію валютного спекулянта витлумачила як непристойно-сексуальну. Аналізуючи склад персонажів цього тексту, можемо зробити припущення, що наслідки інфляції були більш відчутні в місті, оскільки сприйняття людини з провінції, некиянки, не "прозріває" істинний смисл фрази. Образи цього анекдоту зримо передають типову для стану інфляції картину з вулиці: "Іду ото я Хрещатиком, коли до мене підбігає якийсь юнак, і півголосом просто: "Даю, каже, червонець ..." [1, 63].

Зустрічаємо на сторінках "Щоденників" і анекдоти в жанрі новели, в яких сюжет вибудуваний на протиставленні: потреба "заведення соціалізму в Соціялістичній державі", "концесії чужоземцям роздано в Соціялістичній державі" і зміна ситуації на протилежну: "здано в концесію і найголовнішу справу у радянській соціялістичній державі: зведення соціалізму" [1, 746]. Лексичний склад, стиль викладу, можливі інтонації прочитання та проговорювання тексту пародіюють декларативність, лозунговість, фальшиву публіцистичність, яка утверджувалася на всіх рівнях радянського суспільства.

Як бачимо, у "Щоденниках" С. Єфремова вміщено збірку українських політичних анекдотів під назвою "З новітнього фольклору"; її унікальність і специфіка в тому, що фольклорні взірці подані автором у контексті щоденних записів не спорадично, а з певною метою: проілюструвати, аргументувати власне спостереження або розмірковування над дійсністю, реакцією загалу, оскільки думка, емоція, репліка чи коментар народу знайшли своє влучне втілення у жанровому різновиді фольклорної епічної прози – політичному анекдоті. Виражальні засоби українського політичного анекдоту 20-х років XX ст. – це система художніх образів, які є монументальними за масштабністю зображення (Ленін, Риков, Троцький, Сталін, Петровський), а також образи-концепти (Троцький – опозиція; Москва, Кремль – осередок централізованої влади та ін.); постійні фольклорні образи, характерні для жанру анекдоту, наприклад, трікстер, який є носієм істини й присутній в сюжеті для того, щоб профанувати "мудреця" – носія лжеістини).

Ідейно-тематичний зміст фольклорних текстів, представлених на сторінках "Щоденників" С. Єфремова, утверджує у висновку про

загальне неприйняття радянської політики як на внутрішньому, так і зовнішньому рівнях, прагнення висміяти її та тих, хто її визначає і провадить. Цей сміх не розважально-оновлюючий, а категорично-нищівний.

Значення політичного анекдоту 20-х років XX ст. в часи його творення та побутування було надзвичайно велике, оскільки анекдот сприяв усвідомленню спільнотою своїх прагнень, цінностей та уподобань, збереженню культурної традиції, характеру й духу нації.

1. *Єфремов С.* Щоденники: 1923–1929. – К., 1997.
2. *Крекотень В.* Оповідання Антонія Радивиловського (Із історії української новелістики XVII ст.). – К., 1983.
3. *Воропай О.* Етнографія – наука про націю. – Лондон, 1963.
4. *Фролова К.* Трагічний гумор українського фольклору совєтської доби // Визвольний Шлях. – 1997. – № 4. – С. 495–499.
5. *Кімакович І.* Сміхова культура: проблеми дослідження української традиції // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 1. – С. 48–53.
6. Політичний словник / За ред. В. Врубльовського та ін. – К., 1976. – С. 252–253.

The article confirms that the Ukrainian political anecdote was fully developed as a genre of authentic Ukrainian folklore during the first years of the Soviet power. It had not only entertaining and aesthetic function, but also a practical one; it retained value of events and phenomena of the Soviet reality which were not manifested in the official written sources.

ЕСТЕТИКА ФОЛЬКЛОРИЗМУ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА БОГДАНА КОТЮКА

Юрій ГУЛЯНИЧ

Термін "*фольклоризм*" у музичній літературі використовується не надто часто, хоча як явище у композиторській творчості є надзвичайно розповсюдженим. Дослідники часом замінювали його такими поняттями, як цитування народних пісень, використання у композиторській творчості елементів народної жанровості та ін. На практиці надзвичайно важко знайти будь-яке творче висловлювання, що хоча б у певному сенсі не було дотичним до народної творчості. У цьому зв'язку зразково-хрестоматійним прикладом може бути творчість Арнольда Шенберґа [1]. Як не парадоксально, але навіть творець додекафонізму – цілком абстрагованої від багатовікового пласту народного мистецтва системи – у своїх атональних композиціях дуже часто використовує жанрову і ритмо-фактурну основу австрійського фольклору, зокрема *лендлер*. Таким чином, фольклоризм як термін, що означає певну орієнтацію композитора на стилістику і дух народної творчості, можна застосувати практично до будь-якого автора.

У теоретичному музикознавстві другої половини XX ст. стосовно найновіших проявів фольклоризму було запроваджено терміни "*неофольклоризм*" і "*нова фольклорна хвиля*" [2]. Ці вдалі характеристики творчого методу провідних композиторів XX ст. були покликані окреслити новаторський погляд на співвідношення суб'єктивного бачення митця з новою формою озвучення об'єктивізму народного мислення. Визначення "неофольклоризм" стало логічним продовженням термінологічного ряду характеристик новітньої творчої стилістики, яка за своїм характером експлуатувала риси естетики попередніх епох. Отже, в одній шерензі з *неокласицизмом* та *неоромантизмом* логічною появою себе задекларував *неофольклоризм*. Цей термін у музикознавстві насамперед характеризує творчі методи І. Стравінського, Б. Бартока, З. Кодаї [3]. Водночас у радянському музикознавстві було запроваджено термін "*нова фольклорна хвиля*", який окреслював принципи застосування окремих національних рис народної творчості тогочасного інтернаціонального конгломерату, яким був СРСР. Термін набував ознак політичного виправдання – звернення радянських композиторів до джерел рідного національного мистецтва. Під характеристику "нова фольклорна хвиля" потрапили такі імена, як С. Сло-

німський, Ґ. Свірідов, О. Тактакішвілі, В. Гаврилін та ін [4].

Стилістика низки творів цих композиторів яскраво контрастувала з традиційним зверненням до народної пісні, або ширше — народної жанровості у творчості композиторів попередніх епох. Активними творчими пошуками в напрямку естетики "неофольклоризму" та "нової фольклорної хвилі" відзначились і українські композитори 60—70-х років. Поруч з представниками старшого покоління (А. Штогаренко, Л. Колодуб) спроби по-новому інтерпретувати народне світосприйняття знаходимо у творчості М. Скорика, Л. Дичко, О. Ківи. Після "Весни священної" та "Петрушки" І. Стравінського звернення до архаїчних пластів народної творчості стає не лише своєрідною модою в музиці ХХ ст., але й насущною потребою. Художники прагнуть віднайти екологічно чистий закуток у суспільстві технократії та електронно-звукового прогресу. Водночас повне абстрагування від дійсності з її проблематикою і життєвими реаліями призводить до втрати суспільної значимості творчого процесу й імовірності бути почутим для художника.

Формування естетичних поглядів кожного митця безпосередньо пов'язане з об'єктивними обставинами життя та впливом усього компендіуму знань, набутих за роки навчання та практичної діяльності. Питанню формування творчого методу композитора присвячена величезна кількість наукових досліджень, бо проблема осмислення таємниць творчого процесу завжди актуальна. Щоб знайти особистий стиль висловлювання, творець взагалі чи композитор зокрема керуються насамперед власними естетичними уподобаннями, що тісно пов'язані з життєвими реаліями [5].

Творчість українського композитора Богдана Котюка базується на досить розлогих стилістичних уподобаннях: від експресії пізньоромантичної школи — і до трансформованих у камерно-інструментальну партитуру джазових принципів висловлювання. У цьому широкому спектрі естетичних поглядів особливе місце займає фольклор і фольклоризм як творчий метод. Звернення композитора до різних пластів української народної творчості — одна з найяскравіших стилістичних ознак творів Богдана Котюка. Дослідження кожного з аспектів потребує насамперед чіткої диференціації підходів у рамках єдиного творчого методу. Своєрідним ключем до теоретичного аналізу даної проблеми може бути наукова робота самого композитора "*Способи втілення фольклору в творчості композиторів ХХ ст.*" [6], в якій аргументовано висвітлюється власне наукове бачення суті цієї проблеми. Запропонована дослідником чітка ієрархічна система дає змогу з відповідних позицій проаналізувати і творчість самого композитора.

Серед різноманітних жанрів творчості Б. Котюка, які становлять широку палітру стилістики від неокласицизму і до електронної музики, виберемо лише інструментальні та вокально-інструментальні твори, ті, що найяскравіше пов'язані з естетикою фольклоризму чи неофольклоризму. Саме виходячи з вищезгаданої наукової праці композитора, спробуємо диференціювати різні за способом вислову та практичним призначенням музичні композиції. Принагідно наголосимо на терміні "*музичні композиції*", оскільки з суто формального боку вся творчість Богдана Котюка, за небагатьма винятками, вкладається у класичну схему музичних жанрів та форм, композитор часто ставить перед собою завдання цілком індивідуального трактування принципів формотворення. Спочатку зупинимось на формотворчих принципах ряду композицій, що були інспіровані фольклором.

Чи не найяскравішим зразком неофольклористичного трактування форми є співанка-хроніка на народні тексти "*Про Довбуша*" (1979) для *баритона, бандури, ударних народних інструментів, трембіти, дзвонів, мішаного хору* та *синтезатора*. З формального боку жанр "співанки-хроніки" передбачає варіативно-куплетний розвиток зі значною імпровізацією. Однак у гуцульському фольклорі (або ширше — в давніх пластах народного музикування на теренах Західної України) співанка-хроніка є винятково *вокальним* жанром. До його особливостей належить використання в якості акомпануючих інструментів хіба що *дримби* або *фрілки*. Натомість застосування композитором *бандури* екстраполює вузьку стилістику співанки-хроніки на жанрове тло українського епосу взагалі. Таким чином композитор досягає своєрідної єдності, де водночас виникає "діалог-перегукування" формотворчих ознак співанки-хроніки з *думою*. Роз-

горнуті епізоди бандурних імпровізацій надають формі твору, що обмежується чітким утриманням поетичного тексту, цілком нетрадиційного динамізму. Саме це динамічно-імпровізаційне розгортання, як формотворчий засіб, зумовлює нове забарвлення вузькоетнічної образності твору. Хоральний фінал композиції синтезує в собі окремі ознаки варіативної куплетності, імпровізаційної колористики з архаїкою *псалмів*.

Зовсім інший тип варіаційності як формотворчий засіб, що балансує на межі класичної форми варіацій та народноінструментального варіювання, застосовує композитор у творі "*Ехо*" (1982) для *сопілки* або *флейти* (соло). Змішана варіативно-варіаційна техніка композиції породжена синтезом двох типів розвитку. З одного боку, як класичний за жанровими ознаками твір, "Ехо" є темою з шістьома варіаціями. Серед формотворчих ознак (під цим кутом зору) відзначимо досить строге дотримання своєрідних догматів класицизму. Твір розгортається за принципом жанрових змін та поступового фактурно-ритмічного ускладнення. З іншого – використання особливої фольклорно-варіативної техніки наближує варіації до медитативності пастушої традиції. Окремі епізоди варіацій цієї композиції сприймаються як пастуші *заклики-манки*, що глибоко сягають фольклорної архаїки. Інші – як зосереджено-трагічні роздуми. Тут вчуваються скорботні інтонації *фрали* над померлим. Ще інші епізоди створюють настрій безтурботно-запального, нестримного народного танцю, у якому все обертається настільки швидко, що переходить у свою протилежність. Тому здається, що час зупинився, і цьому танцю не буде кінця.

Таке поєднання двох різних типів розгортання є цілком новим поглядом на способи втілення фольклору у композиторській творчості. Фольклоризм у цьому випадку не конкурує з нормативами інших естетичних поглядів. Він швидше вступає у діалог з ними, і завдяки цьому діалогові відбувається збагачення виразової палітри художньої образності та композиторської техніки. Серед творів Богдана Котюка знаходимо різні методи використання народного музикування, починаючи від прямого цитування і до створення цілком самостійних композицій, які навіть не інспіровані фольклором. Однак присутність стилістики народного мислення в них очевидна. Головною особливістю фольклоризму у творчості Котюка є абсолютна незалежність від жанру, форми чи інструментарію, за допомогою яких твориться композиторська думка. У деяких творах, що спеціально написані для українських народних інструментів, пошуки національного формально можуть бути зведені лише до авторської вимоги виконання твору саме на цьому інструменті [7].

Інші партитури – "*Cantata chiesa*" (2005) чи "*П'єса*" для ансамблю електронної музики (1982) наскрізь пройняті народними інтонаціями і навіть творчим осмисленням самої манери народного виконавства. У цьому випадку безсумнівний вплив на творчість Котюка мали композитори "нової фольклорної хвилі". Подібно, як Г. Свірідов у своїх "Курских песнях" відтворює манеру виконання "*караґодів*" чи С. Слонімський в "Песнях вольницы" наслідує "*раздольє в пєнії*" [8], так Богдан Котюк у своєму вокальному циклі "*Вірші Райнера-Марії Рільке*" (1977) відображає західноукраїнську манеру обрядових співів.

Особливостями манери ансамблевого співу у багатоголосних традиціях є поступове вступання голосів не від початку фрази, що несе в собі окремий виразовий зміст, а ізсередини, або навіть посередині слова. Такий спосіб фольклорної виконавської манери зумовлений відсутністю *лідера-керівника*. Виникнення неузгодженості між ансамблістами надає певного колориту імпровізовано відтвореній традиції. Цей прийом зрештою призвів до виникнення у західноукраїнському фольклорі самостійного жанру народної обрядовості. Знана серед фольклористів-дослідників "*жеканка*" історично походить саме з такої неузгодженості, бо спільний приспів "*Ой дай Боже*" перетворюється на структурно розірвану конструкцію. Поділ у цьому випадку відбувається у слові "Боже". Завершення однієї побудови у "жеканці" звучить як: "*Ой дай Бо...*" Початок наступного структурного утворення відокремлюється у мелодичній лінії цезурою, а поетично – ніби доспівує недомовлений склад "*...же*". Подібні конструктивістські тексти заохочували поетів-символістів до авангардних пошуків у мелодиці слова. Саме балансуючи на межі між фольклорною манерою та пошуками символів, творить мелодичну лінію вокалу композитор Котюк у циклі "*Вірші Р.-М. Рільке*".

У стилі народного музикування побудований і твір Б. Котюка "*Троїсті музики*" (1978) для *сопілки, скрипки* та *бандури*. За задумом композитора, твір не так має відтворювати характерну для цього типу ансамблю манеру виконавства, як символізувати поєднання трьох характерів народних музик, кожен з яких за допомогою свого інструмента (сопілки, скрипки чи бандури) демонструє власний спосіб мислення [9]. При цьому всі вони виконують знану народну мелодію, яка не має вузької регіональної залежності. Композитор ставить перед собою завдання звести в ансамблі різні манери народноінструментального музикування. Сама назва "Троїсті музики" має літературно-художнє походження і безпосередньо з фольклорною традицією не пов'язана. Однак на хвилі романтичного патріотизму вона почала сприйматись як своєрідний символ національного об'єднання через музикування на народних інструментах. Цей аспект Богдан Котюк втілює у своєму творі буквально. Адже склад — сопілку, скрипку разом з бандурою серед народних інструментальних ансамблів зустрінеш досить рідко. Бандура як ансамблевий інструмент розширеного складу взагалі не використовується. І найчастіше, попри сольну практику чи як супровід до співу, можна зустріти лише дуети зі скрипкою, сопілкою, ударними, зовсім рідко — з цимбалами.

У "Троїстих музиках" Котюка *бандура* з функціонального боку є замінником *цимбалів* у народному музичному гурті. Але своїм козацьким колоритом вона надає зовсім нового звучання традиційній фольклорній капелі. Складна поліритмія відтворює особливу імпровізаційну манеру фольклорного ансамблевого музикування. Як прояв фольклоризму, у цьому творі цитування не має дуже суттєвого значення, бо найважливішим для творчого задуму композитора у даному випадку було прагнення передати той особливий клімат стосунків між народними музикантами, результатом якого є колективна форма творення у самобутньому національному музичному ансамблі.

Інша особливість твору Котюка "Троїсті музики" — максимальна індивідуалізація ансамблевих партій. Композитор підкреслює той демократизм мислення, який є органічним чинником українського національного мистецтва. Це та пряма протилежність фольклорним традиціям Сходу, де ідеалом ансамблевості є абсолютний *унісон*. Якщо регламентованість ансамблевого виконавства у більшості народів Європи зводиться до усталеного розподілу функцій між учасниками зі своєрідним кодексом правил мелодичного руху та гармонічно-фактурного супроводу, то в ансамблевому музикуванні переважної більшості українських регіональних традицій момент індивідуалізму успішно конкурує з ансамблевою логікою. Характерна для західноукраїнського фольклору індивідуалізація партій, що найяскравіше виявляється у "*Гуцулці*", має місце і в "*Козачках*", і в "*Хороводних*" з Полісся, і навіть у "*Польках*". Ця особливість виникає підсвідомо, як змагання народних музик між собою. Музикування у справжніх народних майстрів перетворюється на високохудожнє професійне виконавство. Саме цей аспект народної віртуозності та вишуканості відтворює Б. Котюк у своїх "Троїстих музиках", а також у циклі з п'яти композицій для ансамблю народних інструментів під назвою "*Кобзар на вечорницях*".

Життя цього твору у двох версіях (сольній та ансамблевій) дає змогу простежити, як саму ту ідею можна подати лише засобами умовно-ансамблевого викладу для співака-бандуриста, або через справжнє тембральне різноманіття сопілок, скрипок, басолі, ударних та шумових інструментів, цілого ряду вокалістів та двох бандур.

Усі п'ять творів циклу написані на тексти українських пісень: *1. Ішов Гриць; 2. Ой попід гай; 3. Моя мила; 4. Люлька-черепулька; 5. Та орав мужик*. У певних моментах композитор використовує і деякі інтонації цих пісень, ніби зайвий раз підкреслюючи те велике значення, що поєднує вербальне і музичне інтонування. Однак композиційно кожен твір, повністю руйнуючи форму куплетного викладу методами симфонізації вокальної лінії та супроводу, перетворюється на розгорнуте висловлювання. Використання народних текстів та бандури як музичного інструмента для супроводу, апріорі, послужило б трактуванню цілого циклу "Кобзар на вечорницях", як досить яскравого прояву фольклоризму. Одночасно розбудована музична композиція, де слово, вокальна мелодика та партія бандури поєднуються виконавцем у цілісний тип музикування, є проявом симфонізації, що виходить далеко за

рамки фольклорного першоджерела. Композиторські вказівки, подані у нотному тексті, свідчать про прагнення театралізації цілого циклу, що засвідчує сама назва — "Кобзар на вечорницях". Це образ кобзаря-дотепника і витівника, який завітав на вечорниці до молоді не для того, щоб розжалобити своєю появою чи бодай налаштувати на повчально-серйозний лад історичними думами та піснями. Мета кобзаря — надихнути молодь веселощами та іронічним глузуванням над недотепами. У такій театралізації музичного циклу яскраво проступає те фольклорне середовище, що породило і вертеп, і обрядові дійства.

Творча обдарованість людини, як давно вже помічено, дуже рідко виявляється лише в одному якомусь конкретному виді мистецтва. Найчастіше автентичні носії фольклору, які здавна були душею гурту (колись їх називали *скоморохи*), довкола себе уміли зібрати люд і розважити його. Уміли донести інформацію, або й дати пораду. Таким є образ *кобзаря*, створений Б. Котюком у циклі "Кобзар на вечорницях". Цей твір яскраво виявляє глибокий синкретизм фольклору, що властиво носіям традиції.

Фольклорний синкретизм не є винятково архаїчною рисою художнього самовияву. На противагу філософському трактуванню цього терміна, як еклектичного поєднання окремих категорій, що мають між собою мало спільного, фольклорний синкретизм дав початок самостійному поглибленому розвиткові окремих видів мистецтва. Деякі дослідники композиторської творчості надають фольклорному синкретизму саме філософського значення. Це послужило хибному трактуванню залучення фольклору до професійної композиторської творчості як прояву еклектизму. Досить згадати лише вислів Арнольда Шенберґа про народну музику, яка так само добре поєднується з композиторською творчістю, як *вода з олією*. Але постійний антипод Шенберґа — Ігор Стравінський ще на початку XX століття вказав унікальний шлях нового синкретизму композиторського висловлювання на базі нового, поглибленого проникнення у підвалини фольклору, як явища. Цей новий фольклоризм за своєю суттю має теж синкретичний характер, бо унікальні творчі імпульси, глибоко заховані у народному мистецтві, в результаті вдумливого освоєння композитором набувають значення повноцінного художнього явища [10].

Багато аспектів українського фольклору можуть і повинні бути по-сучасному трактовані і належно поціновані. Саме цим шляхом у своїй творчості йде композитор Богдан Котюк, для якого естетика фольклоризму є одним з найвагоміших чинників професійного художнього вислову.

[1] *Павлишин С.* Арнольд Шенберг. — М., 2001.

[2] *Христиансен Л.* Из наблюдений над творчеством композиторов "новой фольклорной волны" // Проблемы музыкальной науки. — М., 1972. — Вип. 2 — С. 198—218.

[3] *Bartók B.* Volksmusik der Maramures. — Műnchen, 1923.

[4] *Сюта Б.* Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття. Дослідження. — К., 2004.

[5] *Котюк Б.* Способи втілення фольклору в творчості композиторів XX ст. — Архів Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. — Л., 1974. — (Од. зб. 1597).

[6] *Баран Т.* Інструменталізм Богдана Котюка у світлі тріади композитор—виконавець—слухач // Студії мистецтвознавчі. — 2005. — № 6. — С. 27—32.

[7] *Руднева А.* Курские танки и карагоды. Таночные и карагодные песни // Вопросы музыкознания.— М., 1956. — Т. 2. — С. 147—190.

[8] *Мациевский И.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. — М., 1987. — Ч. 1. — С. 638.

[9] *Котюк Б.* Способи втілення фольклору…

[10] *Когоутек Ц.* Техника композиции в музике XX века. — М., 1976.

Creative work of the Ukrainian composer Bohdan Kotyuk is based on a wide range of stylistic preferences: from expression characteristic of the late-romanticism school to jazz principles of expression transformed into chamber and instrumental score. A peculiar place within this wide range of aesthetic views belongs to folk music and folklore creative method. One of the most vivid stylistic peculiarities of Bohdan Kotyuk's creative work is his reference to different layers of Ukrainian folklore. Investigation into each aspect requires first of all distinct differentiation of approaches within the framework of the indivisible creative method.

ГЛИНЯНІ ВИРОБИ ЛЕСІ ДЕНИСЕНКО-ЄРЕМЕНКО

Анатолій ШЕВЧУК

Гончарювання Лесі Денисенко-Єременко, майстра народної творчості з Василькова, лауреата обласної премії ім. Петра Верни, презентує різноманітні глиняні вироби: велику та дрібну скульптурну пластику, дитячу іграшку, сувенірні настінні мисочки-монетки, включно з розписаними тарілями різних розмірів, а також ужиткове домашнє начиння. Пані Леся познайомилася з гончарним кругом ще в ранньому дитинстві, коли її батько Григорій Денисенко чудодійством своїх рук відтворював на ньому архетипні форми полумисків, глечиків, дзбанків, горщиків, макітер та ін.

Але заприязнилася вона з гончарством на зламі тисячоліть, коли вже у зрілому віці твердо вирішила присвятити своє життя справі, яку так любив її батько. Майстриня згадує про ці свої перші кроки: "Коли тато дізнався про мої наміри працювати на гончарному крузі, то дуже обережно попередив, остерігаючись, що я можу швидко відступитись. Це було в кінці ХХ століття. В 2000 році Валерій, мій чоловік, змайстрував своїми руками у подарунок гончарний круг. От тоді все і почалося. Перші "консервні банки", виконані на крузі! Так жартома називав мої "витвори" тато".

Успадковані від батька наполегливість та творча упертість, які довгий час існували десь у підсвідомості пані Лесі, перелилися у чудодійну енергетику рук. За півроку в батьковій майстерні почали з'являтися перші ужиткові глиняні форми із слухняних "стовпців" майстра-початківця, які засвідчили, що традиція родинного гончарювання Денисенків ще продовжуватиме своє існування і на перехресті тисячоліть, а точніше, у першій половині ХХІ століття.

Оглядаючи доробок Лесі Денисенко-Єременко у приватних колекціях, переконуємося, що майстриня досить швидко віднайшла власну мову формотворення з оригінальним колірним наповненням, в основі якого — чернігівська або київська (точніше, васильківська) глина у різноманітних формах ужиткових посудин.

Слід зазначити, що ці речі ніколи довго не затримуються у робітні майстерні. Їх залюбки купують як поцінувачі народного мистецтва в Україні, так і іноземці, захоплені глиняними ужитковими виробами, створеними на гончарному крузі. Хочеться окремо наголосити, що творчість пані Лесі не нагадує конвеєрний серійний випуск, вона постійно збагачується оригінальними пошуками форм та орнаменту. Це надає кожному виробу певної художньої цінності, попри те, що використовується у повсякденному побуті.

Гончарювання майстра народної творчості Лесі Денисенко-Єременко перегукується з працею філософа-мислителя, адже майстриня зі "ставця" глини з допомогою гончарного круга створює порожнини різноманітної форми, які уподібнюються чи то горщикові, чи то глечику, чи то полумиску. Слушно зауважує у монографії "Феноменологія гончарства" Ігор Пошивайло, що "основою більшості мистецько-філософських систем пізнання є категорія "порожнього". Праця гончаря уподібнюється роботі мислителя, адже він з нічого утворює порожнину, відокремлену від світового хаосу матеріальною формою з глини" [1]. Не є новиною і той факт, що форми глиняного начиння "впливають на свій зміст і навпаки — в такому розумінні наповнений посуд сприймається в церемоніях споживання страв і напоїв" [2].

Та не тільки форма впливає на "зміст" (чи вміст) посудини, але й окремі деталі-компоненти мають свою утилітарно-художню цінність. Деталі до конкретної посудини — а це і ручки-вушка, дзьобик, покришки різноманітної форми — несуть метафоричне навантаження, яке надає тому або іншому гончарному виробу характеру романтичної довершеності й самобутньої оригінальності, підкреслюючи художньо-стильові засади призначення посудини, створеної майстром народної творчості.

У доробку пані Лесі представлено такі типи домашнього начиння: а) посудини плескатої форми з покришками для смаженої картоплі, капусти або вареників; б) посудини для сметани, консервованих продуктів або варення; в) глечики з покришками і без них; г) полумиски різної величини; е) глечички, які своїм обрисом нагадують прадавні слов'янські ритуальні посудини.

Ряд посудин із покришками нагадує цукорниці сучасних порцелянових сервізів. Ці гончарні вироби різняться хіба що ледь збільшеною формою та оригінальним вирішенням покришок, які можуть бути занадто опуклими і нагадувати цибулину або занадто розплющеними, подібними до покришок сучасних чавунних казанків. Декоративний стрічковий орнамент скупо охоплює верхню частину виробу і

самі покришки (це — ламані або хвилясті лінії, ромби, безкінечники, меандри, тиснені крапки різної величини, чотирикінцеві хрести та скісні лінії у повторі), нагадуючи давньослов'янські календарні посудини. Такі ж стрічкові орнаменти — символічне зображення дощу — можна побачити на браслетах XII—XIII століть [3].

Не випадають із контексту глинотворення пані Лесі й глечики грушеподібної форми. Тут усе має свою логіку: форма, орнамент, колір після випалу в електрогорні, покришка, ручка-вушко тощо. Глек цибулеподібної форми набуває плавності обрису завдяки двом дуговим ручкам, паралельно закріпленим у верхній частині по обидва боки посудини. Форма глечика настільки вишукана, що не потребує додаткового орнаменту. Здається, він може задовольнити найвибагливіші естетичні уподобання.

Керамічні тикви майстрині мають як інтер'єрне, так і утилітарне призначення. Банька еліпсоподібної форми з занадто широким отвором пристосована для рідини (вода, вино, узвар, молоко). Легкий вигин ручки-вушка підсилює красу профільного обрису самої форми глечика. Орнамент по колу присутній лише у верхній частині, ближче до вінця керамічного виробу. Лаконічність повторів мінімотивів у стрічковій ритміці підсилюється фактурою випаленої глини.

Глечик без дзьобика з широким горлом оздоблений пишним орнаментом, який своєю народною суттю більш тяжіє до стилізації флорного царства природи. Чотири тиснені ямки, що рухаються скісно в періодичному повторі, підкреслюють динаміку зеленого листя, "розкиданого" попарно по ходу стрічкового орнаменту. Тиснені кружечки, негусто розміщені по обидва боки рослинно-геометричного узору, утримують настрій казкового цвітіння.

Цікавими, на нашу думку, є глибокі посудини, які за своєю формою тяжіють до традиційних українських мисок або полумисків. Лише увігнутість вінця в середину посудини або надмірна його розлогість над самою формою підкреслює неординарність форм. Слід зазначити, що такий тип осучаснення форми мисок і полумисків полюбляють професійні художники-гончарі, особливо представники львівської школи.

Творчий доробок Лесі Денисенко-Єременко молодий за віком. Але не вік є основним якісним показником. Етнопам'ять, закріплена родинними генами, спонукає пані Лесю до творення ужиткових посудин, у формах яких репрезентуються родовідні принципи Денисенків-гончарів, що возвеличили дух українства крізь призму гончарювання.

[1] *Пошивайло І.* Феноменологія гончарства. — Опішне, 2000. — С. 279.
[2] Там само.
[3] *Войтович В.* Українська міфологія. — К., 2002. — С. 165.

This article is dedicated to the heritage of Lesya Denysenko-Yeremenko. Her creative activity is a constant original search of form and ornament, but not a conveyer. The author of the article also tells about various types of domestic stuff made of loam.

ГОСПОДАРСЬКІ БУДІВЛІ ТА СПОРУДИ МАЛИХ АРХІТЕКТУРНИХ ФОРМ

Павло ФЕДАКА

Важливою й невід'ємною частиною селянської садиби є будівлі господарського призначення. Заняття населення Закарпаття в минулому переважно сільським господарством (вирощування зернових культур, розведення великої рогатої худоби, дрібних тварин і домашньої птиці) зумовило появу відповідних приміщень та будівель, які охороняли тварин від негоди, служили місцем зберігання кормів і харчів, їх обробки, місцем складання знарядь праці, різних побутових речей тощо.

За функціональним використанням господарські будівлі на Закарпатті можна поділити на такі групи: будівлі для збереження зерна й продуктів харчування; будівлі для утримання худоби й птиці; споруди для обробки зернових культур і зберігання кормів; будівлі малих архітектурних форм. Ми не включаємо сюди виробничі споруди — млини, сукновальні, кузні, пилорами, греблі тощо, оскільки вони становлять окрему ділянку народного будівництва й структурно не позв'язані з селянською садибою.

Найпоширенішими будівлями для утримання свійських тварин, а разом з тим взагалі найпоширенішими видами господарських будівель на Закарпатті були хліви ("хлів", "стайня", "шталів"), які водночас є й найстародавнішими за походженням. У більшості випадків у Перечинському, Ужгородському, Великоберезнянському, Воловецькому, західній частині Міжгірського, а спорадично в Мукачівському, Свалявському, Іршавському районах хлів будували під одним дахом із житлом [1]. У старіших будовах він знаходився безпосередньо за сіньми чи коморою, а в будовах кінця XIX — початку XX ст. його розташування переносять на кінець будівлі — за стодолу. У більшості ж районів хлів будували окремо від житла. У розміщенні його можна виділити два варіанти. Перший, переважаючий, коли хлів розміщався в одному блоці під спільним дахом зі стодолою ("пелевня", "стодола", "боїще"). Другий — коли він будувався окремо. У заможних селян в одному окремо розташованому блоці могло знаходитися два хліви (окремо для корів і коней) [2].

Слово "хлів", як назва приміщення для утримання худоби, найбільш уживане на Закарпатті, зокрема в низинних і передгірських районах, а в гірських поряд з ним вживалися назви "стайня", у гуцулів — "шталів" [3]. У хлівах утримували здебільшого корів і коней, але часто відводили в них і окремі кутки ("кутець") для свиней, кіз чи овець ("загородки"). Невеликі за розміром хліви, які будувалися окремо і в яких утримували свиней чи кіз, називались "хлівча", "кутець", "куча", "стаєнка". Для овець відводили "притули" за хатою ("дах на вівці", "шталовик"). Вони мали окремі зрубні стіни, але були під спільним дахом з житлом, який на місці переходу від житла до притулу заломлювався, ставав менш крутим і спадистим (дах із заломом). У гуцульських садибах притули добудовувались щільно до житла з одного (здебільшого північного), іноді двох і навіть трьох боків [4].



Стодола (пеливня) і дровітня в селі Глибоке Ужгородського району

Будівельні матеріали й будівельна техніка, що вживалися при зведенні хлівів, були ті ж, що й при спорудженні житла, однак гіршої якості, а зведення зрубу й обробка стін не досягали такої майстерності та вміння, як при будівництві хат.

З будівельних матеріалів використовували — у низинних і передгірних районах — найчастіше бук, рідше дуб, ясен, вільху, тополю, осику, у гірських районах — ялину і смереку [5].

У зв'язку з тим, що при будівництві хлівів часто використовувалось нерівне дерево, проміжки між горизонтально кладеними вінцями затикали мохом, іноді обмазували глиною, а в передгір'ї й низині обмазували жовтою глиною всю будівлю, а часто й білили [6].

Як відомо, господарські будівлі довше залишають на собі архаїчні риси. Однією з таких рис можна вважати горизонтальне укладання зрубу хліва з кругляків із випусками по краях. Однак у кінці XIX — на початку XX ст. при зведенні хлівів іноді вживалась і каркасна конструкція: дерев'яний каркас заповнювався короткими дерев'яними брусами "ринглями" [7].

Хлів мав одні двері, приблизно у центрі головного фасаду або з торцевого боку. У старіших зразках хлівів двері, подібно до хатніх, конструювались на веріях і бігунах, щоправда, — з гіршого матеріалу, іноді біля дверей прорубували невеличке віконце, яке в зимові місяці затикалося сіном чи соломою.

Конструкція даху подібна до житлової: на попарно з'єднані крокви ("роги", "кізли") кріпилися лати, на які стелили покрівлю ("верх", "вирьх") з соломи або дранки. Форма даху на всій території — чотирисхила, у Рахівському районі (Гуцульщина) переважала двосхила. Солом'яне покриття побутувало у всіх районах, крім Рахівського й поселень вздовж верхніх течій Тересви й Тереблі, де переважало покриття хлівів дранкою [8]. Стеля у хлівах кінця XIX — початку XX ст. дощата, у старіших зразках — з дрючків (жердин), на які зверху накидали солому чи сіно.

Іноді місце вздовж стіни хліва з переднього фасаду, на рівні виносу даху, вимощували кам'яними плитами, які обмазували глиною. Воно називалось "пудстайня", "пудхлів", "підстайня", "підхлів" — аналогічно до того, як місце під хатою носить назву "пудхижа", "підхижа", "призьба". Напроти хліва, у дворі, влаштовувалось гноїще ("гноївка", "гноювка"), яке іноді огороджувалось.

Усередині хліва, під стінами, з одного (якщо хлів малий, тобто для малої кількості великої



Хлів кінця XIX ст. у селі Копинівці Мукачівського району. Вхід з торцевого боку. Фото автора

рогатої худоби) або з двох (якщо хлів великий, тобто у заможних ґазд) боків влаштовано ясла; посередині — прохід для гноївки; один з кутків часто відводився під "кутець", "кучу" для свиней, який зводився з відходів дерева [9]. Підлогу (поміст) у хлівах настеляли з товстих дощок.

Невеликі хлівці ("хлівча", "куча", "кутиць"), як зазначено вище, будували й окремо. Старіші зразки були зрубними, з початку XX ст. входять у побут каркасної будови. Часто над таким хлівцем зводили курник для курей, а в багатьох випадках над ними влаштовували оборіг для сіна [10].

У суворі зими дрібних свійських тварин та курей тримали в житловому приміщенні (ягнята і телята — під ліжком, кури — під припічком). Для курей часто відводилось місце в одному з кутів сіней (як правило, під драбиною, що вела на горище, а часто кури сиділи просто на драбині). Поширеним був і такий спосіб утримання курей, коли до стелі в сінях прикріплювали жердки чи дошки, на які сідали кури. Утримували курей і в окремих будівлях простої конструкції з відходів будматеріалів (з односхилою або двосхилою покрівлею) — вони побутували на рівнині і в передгір'ї, де лагідніший клімат.

Назва приміщення для утримання худоби однакова у східних і західних слов'ян (рос. "хлев", укр. "хлів", "хлівець", "хлівча", білоруське "хлеу", польське "chlew", "chiewnia", чеське, словацьке "chliev"), що є підтвердженням давнього походження хліва, очевидно, в часи загальнослов'янської спільності.

Другою важливою будівлею селянського обійстя була стодола, у якій зберігали корми для худоби (сіно, солому), а іноді й обмолочували зерно ("стодола", "пелевня", "боїще", "чурь"). Найчастіше стодолу розташовували в одному блоці з хлівом — під одною з ним покрівлею; у західній частині області (Великоберезнянський, Перечинський, Ужгородський райони) — в одному блоці з хатою під спільним з нею дахом (довгі хати), а в низинних районах — і окремо — як однозрубна будівля з горизонтально кладених брусів, проміжки між якими для кращого провітрювання не обмазували глиною й не затикали мохом. Здебільшого стодола складалася з двох приміщень: перше — для обмолоту збіжжя ("боїско", "боїще", "стодола", "пеливня", "гумно", "чурь"), у ньому також часто тримали віз, інший сільськогосподарський реманент, а з 20-х років і соломорізки ("січкарні"), друге — для зберігання необмолочених снопів і сіна ("перило", "стодола", "пеливня", "сіняник", "сінашув", "сакаст") [11]. У довгих хатах стодола ("пеливня") своїх зрубних стін не мала, дві протилежні стіни становили відповідно — зрубна стіна комори чи сіней та зрубна стіна хліва, а інші дві влаштовувалися з дощок чи плетива, причому передню (фасадну) стіну становили ворота ("воротниця"), з боку яких знаходилася хвіртка ("дверці", "дверичка") [12]. У цьому випадку фасадний (вхідний) бік пе-левні висунутий дещо вперед (1 м) від усієї довгої будівлі, у бік двору. У стодолі відсутня стеля, у верхній її частині встановлювали довгі дрючки ("подря"), на які складали сіно.

Поверхня току (тік часто виносився за межі приміщення, перед стодолою) вимощувалась з добре утрамбованої глини, змішаної з половою й відходами тварин, і була гладкою, рівною й твердою. Це місце називалось "гумно", "гумення", "гологомниця", "гологумниця".

У деяких областях Російської Федерації слово "половень" (Орловська обл.), "пелевня" (Новгородська обл.), як і в західних районах



Хлів і стодола (пеливня) кінця XIX ст. у селі Балашівці Мукачівського району. Фото автора



Хлів кінця XIX ст. у селі Сокирниця Хустського району. Фото автора

ристовували для свиней ("куча", "кутиць"). Обороги розміщувались здебільшого у кінці двору, а часто — поза двором.

Сіно також зберігали в копицях, на так званих "островках" — 2—3 метрових смерекових стромах з обрізаними гілками. На таких сучкуватих стромах сіно могло довго зберігатися, стійко протистояти вітрові й дощу.

Важливе місце в господарському житті селянської родини займали зерно й картопля. Зерно зберігали в спеціальних дерев'яних прямокутних скринях ("сусіках"), а також у "кадубах", "кадовбах" — великих дерев'яних посудинах циліндричної форми, видовбаних з товстих стовбурів дерев. Зрізану колоду довжиною понад 2 метри і близько 1,5 м в діаметрі продовбували наскрізь, залишаючи краї товщиною 2—3 см. Сусіки й кадовби держали на горищах хат. Тут же знаходились плетені з лози або соломи коші ("кіш", "куш") для зерна, близькі за формою до прямокутника. Зсередини такі коші вимащували глиною, змішаною з половою. Заможніші селяни зводили у дворі "комори", "кліті", "сипарні" однозрубні, без вікон, прямокутні або близькі до квадрата будівлі розміром 3 × 4 м, 4 × 5 м, 2,5 × 2,8 м [17].

Прикметною деталлю селянського двору були коші для зберігання кукурудзи ("кіш", "куш"). Старіші коші — це плетені з пруття, еліпсовидної форми будівлі висотою 2—2,2 м. Покривали коші дво- або чотирисхилим солом'яним, драночним чи ґонтовим дашком, який можна знімати для засипання кукурузних качанів. У нижній частині залишали невеликий прямокутний або квадратний отвір (30 × 40 см, 30 × 30 см) для виймання качанів. В албанців, а також чехів і словаків аналогічні споруди називаються "кошар" [18].

Пізніші коші — прямокутні будівлі з дощок, з одно-, дво- чи чотирисхилою ґонтовою, драночною або черепичною покрівлею.

З другої половини XIX ст. входять у побут, здебільшого в низовинних районах, двоя-

Закарпаття ("пелевня", "пеливня") означає приміщення для складання соломи, а не полови, хоча цей, ще давньослов'янський термін мав би означати місце для полови ("плеви") [13]. Цей же термін ("плевник", "плевня") побутує в болгар [14], що засвідчує стародавнє походження цього типу господарської будівлі.

Корми і підстилку для худоби (сіно, солому, листя, полову) зберігали також у плетених або збитих із дощок, зрідка рублених, прибудовах — притулах, влаштованих вздовж глухих стін хати та господарських будівель. Покрівлею притулів було продовження схилу даху. Прибудови значно утеплювали житло й хлів. У різних районах Закарпаття вони мали різні назви: "половник", "пе-ливник", "загата", "плитарь", "газовба" [15].

Сіно й солому зберігали також в оборогах. Конструкція оборогу складається з чотирьох високих (4—5 м) дерев'яних стовпів, встановлених на квадратній рамі з таких же дерев'яних кругляків, та рухомого дашка, який, залежно від кількості сіна чи соломи, підіймали чи опускали. Покрівля оборогів у бойків, лемків і долинян — чотирисхила, пірамідальна, покрита соломою, а в гуцулів — двосхила, покрита дранкою [16]. Іноді, як ми вже згадували вище, низ оборога обшивали дошками або обплітали лозою й обмазували глиною. Зверху накладали дошки або дрючки, поверх них — сіно або солому. Утворене таким чином приміщення вико-

русні коші, у нижній частині яких знаходилася комора, у верхній — власне кіш. Комора (нижній ярус) була рубленою, переважно з дубових пластин-плах (фоштів), з'єднаних на кутах у замки, а кіш (верхній ярус) мав каркасну конструкцію, обшиту вертикально прибитими латами.

Підвалини цих споруд встановлювали на невисокий кам'яний фундамент з сухою в'язкою. Верхній вінець зрубу комори закріплювали поперечними брусами, на які настелялися дошки, що утворювали стелю комори й підлогу коша. Каркасна конструкція коша складалася з нижнього й верхнього вінців, з'єднаних вертикально вставленими брусами (сулаками) та поперечними й похилими розпірками. Зсередини до брусів на відстані 2—3 м одна від одної прибивали лати. Усередині вздовж стін коша робили спеціальні відсіки (кліті), які відокремлювали від центру приміщення перегородками з аналогічних лат.

Дахи кошів — чотирисхилі, вкриті ґонтом (шинґлями). З зовнішнього боку над зрубом комори по всьому периметру робили невеликий дашок (стріху), захищаючи її таким чином від атмосферних опадів.

Качани кукурудзи просушували у згаданих відсіках-клітях. Далі їх лущили на спеціальному пристрої, а зерно зсипали через отвори в підлозі в комору, де його мололи на крупу.

Комора служила для зберігання зерна та муки в дерев'яних сусіках (фершлоґах) і дерев'яних бочкоподібних посудинах-ґелетках. У ній також знаходилися різні мірки на зерно й муку, знаряддя праці тощо.

Коші здебільшого встановлювали перед вікнами хати, ближче до дороги, де більше продував вітер, сприяючи швидшому просушуванню кукурудзи [19].

Картоплю зберігали різними способами. Дуже давнім слід вважати звичай збереження картоплі в кімнаті (зустрічається частіше) та в сінях (побутував рідше). Для цього викопували, здебільшого під ліжком, прямокутну яму ("яма", "рупа") глибиною 2 м і прикривали її дошками. Нерідко картоплю зберігали і в коморі, як у ямі, так і просто на долівці. Але частіше комору використовували для збереження одягу, муки, інших продуктів харчування, а з початку XX ст. вона поступово перетворюється в житлове приміщення.

За стародавній можна вважати й спосіб зберігання картоплі в ямах у дворі. Така яма (глибиною близько 2 м, прямокутна або квадратна в плані, розміром 2 × 1 м; 2 × 2 м; 2 × 3 м; 3 × 3 м; 4 × 4,5 м і т. д., залежно від заможності) має назву "рупа". Конструктивно "рупу" зводять у такий спосіб: на низький фундамент з каменю (або на камені по кутах ями) горизонтально кладуть під-валинки — основу невисокого (60—80 см) зрубу, на них кладуть кілька кругляків, з'єднаних на кутах у "цівку" з випусками. На верхній обв'язці цього зрубу роблять зарубки, в які попарно вставляють 3 пари кроков ("роги", "кізли"), а якщо дах трисхилий, то з боку третього схилу кріплять ще одну крокву — коротшу. Крокви латять, а потім на них настеляють солом'яне чи драночне покриття. З переднього боку — дверцята, верх над зрубом з цього боку оббитий дошками, іноді зверху — усічений фронтон [20]. Рупи зводили з другосортних будівельних матеріалів або з будівельних відходів.

Стародавнім способом зберігання картоплі було укладання її



Стайня і стодола (боїще) початку XX ст. в одному блоці в селі Пилипець Міжгірського району. Фото автора

в копицях ("навилках", "копах"). Для цього викопували неглибоку (20—30 см) округлу яму, яку встеляли соломою, на солому насипали картоплю, знову накривали її соломою і присипали глиною. Такий навилок мав конічну форму, а величина його залежала від заможності господаря[21].



Комора з пивницею внизу в селі Врочево Перечинського р–ну.

З 20-х років XX ст. для зберігання картоплі й інших продуктів харчування, а також вина в бочках, заможніші селяни будували "пивниці" — муровані споруди, криті соломою, ґонтами, дерном або камінними плитами. В цей же час з'являлися пивниці й під хатою, унаслідок чого відбувся розвиток житла по вертикалі, оскільки з боку пивниці влаштовували високу підмурівку[22].

З інших господарських будівель слід відзначити дровітні ("дровітня", "дривутня", "колишня") — легкі споруди з дощок чи з відходів будматеріалів, "шопи" ("возівня", "возарня", "шопа", "підшопа", "шопка", "шофа") для утримання воза та іншого сільськогосподарського реманенту. Шопи часто добудовувались безпосередньо до житла або до господарських будівель. У гуцульських ґраждах за таку "шопу" служили навіси у бік двору[23]. З 20—30-х років XX ст. у багатьох селах функціональне призначення "шопи" змінюється. Один з кутів відводився для дровітні, інший — для літньої кухні (тут знаходилася піч для випікання хліба та плита для приготування кормів та їжі, стіл і стільці), ще інший — для столярного верстата, винного преса ("шахта", "шахтів"). З шопи входили в пивницю (село Кальник Мукачівського району, садиба 20-х років XX ст. Михайла Федаки)[24].

Важливу роль на селянській садибі відігравали й споруди малих архітектурних форм (колодязі, ворота, хвіртки, вулики тощо), які, крім відповідного функціонального виужиткування, надавали садибі і поселенням у цілому архітектурно-художньої довершеності, своєрідності і неповторного локального колориту.

Колодязі у минулому сторіччі по селах Закарпаття були рідкістю — два-три на село, як правило, коло корчми, школи та в заможних ґазд. Воду брали з потоку чи річки, а також з джерел ("кирниць", "кирничок"). У гірських районах такі кринички поглиблювали і вставляли в них дерев'яні "кадуби", "кадовби" — видовбані з твердих порід дерев бочки, які іноді накривали одно- чи двосхилим дашком, а частіше просто дошками. З 20-х років XX ст. входять у побут муровані колодязі ("колодязь", "студня") з рубленим або дощатим цямринням, перекриті чотирисхилим, двосхилим, а часто й конічним ґонтовим (чи драночним) дашком. Як правило, колодязі виносились у чистий двір, ближче до вулиць, біля них влаштовувались лавички, щоб перехожі могли відпочити, попити води. Іноді колодязі розташовували між хатою й головною господарською будівлею і біля них влаштовували масивні довбані "валови" для водопою худоби (ті ґазди, які мали більше худоби). Воду з колодязів брали (та й зараз частково беруть) за допомогою довгої палиці з гаком на кінці ("клюка", "клюбака") або залізного колеса (корби),

обертаючи яке разом з прикріпленим до нього валом, намотують або розмотують ланцюг чи мотузку з відром. Часто за таку корбу служили колеса з воза або січкарні.

Дуже поширені на Закарпатті колодязі з журавлями ("журавель", "журав", "журавин"). В основу роботи такого "журавля" покладено принцип противаги: з одного боку довгого дрючка навішується клюка з гаком для відра, а з другого — камені або дерев'яні важкі пні [25]. Журавлі надають садибі, окремим місцям у поселенні та й цілому поселенню неповторної краси та самобутності.

Ворота ("ворота", "воротниця", "брама", "порта", "капура") в сільських садибах можна розділити на декілька видів. У гірських районах, де побутували огорожі з горизонтально закріплених жердин ("вориння", "ворини"), функцію воріт виконував один з прольотів огорожі з жердинами, які знімалися.

У низовинних і передгірних районах переважали плетені ворота, виконані технікою горизонтального або вертикального плетіння. Дерев'яна рама воріт обпліталася ліщиновими, березовими, вербовими, буковими, грабовими прутами. Цікаві ворота, з противагою, побутували в селах Хустщини (Крайниково, Данилово, Сокирниця, Стеблівка). Верхню поперечину витісували з однієї колоди таким чином, що тонка (стесана) частина була верхньою обв'язкою воріт, а неотесана, дуже масивна частина, виступаючи за раму воріт, виконувала роль противаги.

Дощаті ворота з'явились у Закарпатті порівняно недавно й побутували в кількох варіантах. Перший, коли дошки щільно прилягали одна до одної у горизонтальному напрямку. Другий — коли їх горизонтально укладали з певними проміжками між собою. Третій — коли до рами у вертикальному напрямку прибивали штахетник ("штафети", "штифітки").

Плетені ворота ("ліски") і ворота з противагою завжди були одностул-часті, дощаті — переважно двостулчасті [26].

Біля воріт влаштовували хвіртки ("хвіртки", "дверці", "дверцята", "дверичка"), які були схожі з воротами конструкцією, і виконували їх в одному стильовому ключі. У селах південної частини Хустського, Тячівського і Рахівського районів над хвіртками, як і над воротами, зводили двосхилі дашки.

Важливим компонентом селянського обійстя українців Закарпаття були огорожі. Вони надавали садибі композиційної завершеності, а в поєднанні з деревами — своєрідний колорит і мальовничість. У той же час огорожі захищали город, сад, сінокоси і всю садибу від худоби і домашньої птиці, а також позначали її межі.

В українців Закарпаття побутувало декілька типів огорож. У гірських районах (Гуцульщина, Бойківщина, бойківсько-лемківське пограниччя) поширеною була огорожа з горизонтальних жердин ("ворини", "вориння"). Вона складалася з вертикальних коликів, горизонтальних жердин, перев'язки ("гужва", "гужовка", "вужовка") і підкладок ("підніжок"). Гужва з'єднувала попарно вбиті у землю кілки і ворини. Відстань між коликами ("пресло") залежала від довжини ворин, а кількість ворин в одному прольоті (пряслі) — від висоти огорожі.

У гірських районах, особливо в селах, розташованих у вузьких долинах вздовж потоків, мурували кам'яні огорожі ("мур", "мури"). На полянах, полонинах, пасовищах, сінокісних угіддях за огорожу використовували молоді смереки з необрубаними гілками або гілки зі старших смерек ("ломи"). Ломи часто служили огорожею для худоби.

Пліт ("пліт", "плут"), найближчий за варіантами до тину, був поширений на низовині і в передгір'ї, побутував і в гірських районах. Зустрічалося кілька різновидів плотів: горизонтального, вертикального й навскісного (по діагоналі) плетіння. У першому випадку паралельно до землі молодим пруттям ліщини, берези, лози переплітали вбиті в землю кілки. У другому — раму з горизонтально прибитих до стовпів жердин обплітали пруттям почергово (з одного і другого боків). Особливою мальовничістю відзначалися горизонтальні плоти, коли плели трьома-чотирма прутами навскіс, внаслідок чого створювався своєрідний орнамент ("в ромбики", "на коцку"), який співзвучний вишиваним орнаментам.

У низовинних і передгірних селах, особливо на півдні Хустського й Тя-чівського районів, побутували огорожі з горизонтально покладених одна на одну дощок або розколотих наполовину колод (пластин). Вони утворювали суцільну глуху стіну [27].

З 30-х років XX ст. у низовинних і передгірних районах Закарпаття починає поши-

рюватися огорожа зі штафетника: колоті або різані вузькі дошки вертикально прибивали до дерев'яної рами.

Для проходу з двора в огород, до сусідів тощо в огорожах робили перелази ("перелаз"), які відзначалися різноманітними конструкціями. Перелази як місце зустрічей молодих, оспівані в народних піснях і коломийках.

Незважаючи на регіональні особливості, господарські будівлі українців Закарпаття мають чимало спільних рис з цією ділянкою матеріальної культури інших регіонів України. Ця спільність прослідковується в зовнішньому вигляді, функціональному виужиткуванні приміщень, конструктивних прийомах і техніці будівництва, назвах і т. д. [28]

[1] АА. Польові дослідження 1969—1980 рр. — Зошити № 1—4.

[2] АА. Польові дослідження 1969—1978. — Зошит № 4.

[3] АА. Польові дослідження 1969—1978 рр. — Зошити № 1,4.

[4] АА. Польові дослідження 1970—1980 рр. — Зошити № 1—3.

[5] АА. Польові дослідження 1969—1980 рр. — Зошити № 1—4.

[6] АА. Польові дослідження 1970—1976 рр. — Зошит № 1.

[7] АА. Польові дослідження 1970—1976 рр. — Зошит № 1.

[8] АА. Польові дослідження 1969—1980 рр. — Зошити № 1—4.

[9] АА. Польові дослідження 1969—1978. — Зошит № 4,

[10] АА. Польові дослідження 1970—1976 рр. — Зошит № 1.

[11] АА. Польові дослідження 1969—1978 рр. — Зошити № 1,4.

[12] АА. Польові дослідження 1969—1980 рр. — Зошити № 1—4.

[13] *Бломквист Е.* Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник. — М., 1956. — С. 315.

[14] Там само. — С. 315.

[15] АА. Польові дослідження 1969—1980 рр. — Зошити № 1,3.

[16] АА. Польові дослідження 1969—1980 рр. — Зошити № 1—4.

[17] АА. Польові дослідження 1970—1976 рр. — Зошит № 1.

[18] Типы сельского жилища в странах зарубежной Европы. — С. 117.

[19] *Байрак Я., Федака П.* Закарпатський музей народної архітектури та побуту. — Ужгород, 1986. — С. 30—31.

[20] АА. Польові дослідження 1969—1980 рр. — Зошити № 1,3.

[21] АА. Польові дослідження 1969—1978 рр. — Зошит № 4.

[22] АА. Польові дослідження 1969—1978 рр. — Зошит № 4.

[23] АА. Польові дослідження 1977, 1979 рр. — Зошит № 2.

[24] АА. Польові дослідження 1969—1978 рр. — Зошит № 4.

[25] АЛ. Польові дослідження 1969—1978 рр. — Зошит № 4.

[26] АА. Польові дослідження 1969—1978 рр. — Зошити № 1,4.

[27] АА. Польові дослідження 1969—1980 рр. — Зошити № 1—4.

[28] *Юрченко П.* Дерев'яна архітектура України. — К., 1970 і *Самойлович В.* Народное архитектурное творчество. — К., 1977; *Косміна І.* Сільське житло Поділля (кінець XIX—XX ст.). — К., 1980; *Гудченко З.* Музей народної архітектури України. — К., 1981; Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження. — К., 1983; Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. — К., 1987; Народна архітектура Українських Карпат XV—XX ст. — К., 1987; *Данилюк А.* Українська хата. — К., 1991 та інші праці.

This article dwells on household edifices and the buildings of little architectural forms of Transcarpatic region.

ХАТА НА ПРІОРЦІ

Надія НАУМОВА

Здавна Київ славився своїми околицями, історія яких, так само, як і історія літописного центру, сягає глибини століть. Розвиваючись разом із містом і поволі вливаючись у нього, вони проте зберігали власну своєрідність, характерні топоніми, самобутні традиції, не піддаючись асимілятивному впливові урбанізації.

Північна околиця Києва, Пріорка, що є продовженням Куренівки, з'явилась на карті Києва у XVII ст. Автор видання "Описание города Киева" (М., 1868) М. Закревський зазначає, що назва місцевості походить від слова "пріор" [1]. Землі ці колись належали Миколаївському домініканському монастиреві, що знаходився на Подолі, якраз навпроти Фролівського, і католицькі пріори мали тут свою резиденцію, яку місцеві жителі називали "замок". Звідси й походять топоніми Замковище та вулиця Замковецька. Перший опис Пріорки як місцевості був зроблений генеральним провідником зазначеного монастиря Петром Розвадовським, у ньому згадується село Яцківка, залишки млина та вірменської церкви (у часи переслідувань вірмени отримали тут земельну ділянку). Назва поселення Яцківка, що передує Пріорці, також пов'язана із братами католицького домініканського ордену, які оселилися у Києві ще за князівських часів і заклали костьол поблизу Оболоні. Під час навали орд Батия братія змушена була покинути місто, і святий Яцек, рятуючи скульптуру Божої Матері, переправився через Дніпро та привіз її до Львова, де вона зберігається донині. Так поетично розповідає про це давня домініканська легенда [2].

У люстрації Київського воєводства зафіксована скарга жителів Пріорки на монахів домініканського монастиря у зв'язку із забороною користуватися лісами та пасовищами. У другій половині XVII ст., після визвольних змагань під проводом Богдана Хмельницького, частина земель, що належала католикам, була передана Київському братському монастирю, і таким чином Сирець, Куренівка та



Хата на Пріорці (до реставрації)



Музей "Хата на Пріорці" (сучасний вигляд)

Пріорка перейшли у власність Київського магістрату, а магістратські селяни мали платити оброк на користь міста. Згодом посполиті селяни підняли питання про надання їм статусу київських міщан. Передмістя було офіційно введено до меж міста в 1834 р., тому пізніше кияни тлумачили назву "Пріорка" по-своєму, виводячи її із слова "приорати", тобто приєднати до міста.

Спеціалізацією околиці завжди залишалося городництво, садівництво, ягідництво, виноградарство. Місцеві жителі займалися цим ще донедавна: вирощували редиску, салат, огірки, помідори, баклажани та продавали їх на базарах. Процвітало тут і кустарне виробництво: гончарство, бондарство, люди тримали винокурні та варили пиво. Було на Пріорці й кілька відомих дач: Бернера, Бражника, Шульженка, а також садово-городнє підприємство Крістера (нині на його території знаходиться квітництво "Троянда"). Уся Пріорка, що простяглася від Петропавлівської площі (нині вулиця Фрунзе) до дачі Кинь-Грусть (біля сучасної площі Шевченка), умовно поділялась на райони; серед місцевого населення топоніми на їх позначення побутують й донині: Замковище, Западинка, Жеребівщина, Мушанка, гори Ліпінка та Білицька, Сукачів Яр, Крістерова гірка. Тут протікали ручаї Курячий Брід, Западинський, річки Коноплянка та Мушанка. До наших днів збереглися промовисті назви вулиць: Бондарська, Межова, Лугова, Вербова, Дубровицька (де ще й досі росте п'ятнадцять віковічних дубів), Берестецька, Бережанська, Ново- та Старо-Забарська, Мостицька, Білицька. Центральною була давня дорога, якою колись із Києва проїжджала княгиня Ольга, прямуючи на Вишгород, — це вулиця Вишгородська, уздовж якої стояли ошатні білі будиночки з ґанками та дерев'яними віконцями.

Як зазначає М. Закревський, у 1795 р. на Пріорці була збудована дерев'яна церква св. Дмитрія на пожертви місцевих купців С. Рибальського, Т. Заремби та А. Хижняка. Коли церква згоріла у 1905 р., на її місці побудували нову цегляну (архітектор А. Казанський) на честь Покрови Божої Матері. Розписи в храмі виконав відомий український художник І. Їжакевич. Біля церкви було велике

кладовище, знищене вже в наш час. У 1970-х рр., коли було прийнято рішення про знесення приватного сектора та цвинтаря і побудову нового Мостицького масиву, місцеве населення сприйняло такі дії з обуренням, протестувало, зверталося з листами в різні інстанції, а потім уночі люди зібрали кістки, вириті бульдозером, і поховали їх у братській могилі біля церкви. Про це нам розповіла бабуся Ксеня, постійна прихожанка церкви. Знайшлися також свідомі громадяни, патріоти Пріорки, що зафотографували старі будинки. Нині ці світлини знаходяться в експозиції музею "Хата на Пріорці".

До речі, тоді ж у журналі "Народна творчість та етнографія" (1982, № 3) було надруковано статтю "Давня київська хата". Її автори, працівники Музею архітектури та побуту НАН України Р. Свирида та С. Верговський, описуючи хату початку XIX ст., що збереглася на провулку Мостицькому, кваліфікували її як цінну пам'ятку минулої епохи, пропонуючи зберегти для наступних поколінь, адже дерев'яні будівлі Києва зникають назавжди [3]. На жаль, так і сталося — хата була зруйнована, як і решта (майже 200 хат), що датувалися минулим століттям і містили ознаки традиційного народного житла, характерного для Київської околиці. Але, на щастя, на розі вулиць Вишгородської та Білицької ще існує дубова тинькована хата, звичайно, вже реставрована. Вона вціліла лише тому, що в ній колись зупинявся український поет Т. Шевченко. Цей будинок з'явився тут у другій половині XIX ст., коли Київ уже забудовувався згідно з генеральним планом, з певними вимогами до житлових споруд та садиб. У Київському міському архіві є документ "Проект на предполагаемую постройку деревянного одноэтажного дома в предместии Приорке по Вышгородской улице", затверджений генерал-губернатором у 1857 р. Цей проект містить опис зовнішнього вигляду будинку, що трьома вікнами виходив на вулицю, та внутрішнє його планування (на дві половини).

У серпні 1859 р., востаннє перебуваючи в Києві, Т. Шевченко прожив у цій хаті на Пріорці два тижні перед своїм від'їздом до Петербурга.

Про цей період життя поета розповідає у книзі "Жизнь и произведения Тараса Шевченка" (К., 1882) М. Чалий, добрий приятель кобзаря, тоді інспектор Другої київської гімназії. Перший біограф Т. Шевченка, він у розділі книги, що стосується Пріорки, використовує спогади господині хати Варвари Пашковської, записані її сестрою, Стефанією Крапівіною (літературний псевдонім, за чоловіком — Лобода), та надруковані в газеті "Пчела" (1875, № 42). В. Пашковська, що літувала в 1859 р. із сім'єю на Пріорці, продиктувала ці спогади ще 1862 р., описавши своє перше враження від зустрічі з поетом, який чи то за порадою когось із знайомих, чи то просто так завітав до її будинку і на питання, хто він такий і чого бажає, оригінально пояснив: "Як бачите, чоловік... йшов, йшов, бачу — хатка стоїть, не то панська, не то мужицька, біла-біла, наче сметана, та ще й садочком обросла, а на дворі дитячі сороченята сушаться та рукавчатами махають, ніби кличуть мене до себе, от я й зайшов умовитися за квартиру і попросити хазяйку погодувати мене в борг..." [4].

Варвара Матвіївна була освіченою жінкою і, безперечно, знала поезії Т. Шевченка, напам'ять читала "Наймичку". Усе своє життя вона з гордістю згадувала те, що дала поетові притулок у своїй хаті.

Серед відомих мемуарних матеріалів про Т. Шевченка нарис С. Крапівіної відрізняється тим, що авторка не торкається ні політичних, ні суспільних чи літературних тем. Перед нами постає великий поет, побачений очима звичайної жінки, вона оповідає про нього з великою щирістю та симпатією, ми впізнаємо в цих спогадах його характерні звички, ніжну і вразливу душу, деякі риси особистості, уже відомі з інших джерел, зокрема зі "Щоденника" та поезій Кобзаря.

Варвара Матвіївна згадує, що поет завжди прокидався дуже рано, "зі сходом сонця, щоб побачити, як, прокидаючись, прошумлять "на добрий день" високі тополі і пташки прощебечуть свій перший привіт ранку... молився і вмивався надворі, сам витягуючи собі "погожої" свіжої води з глибокого колодязя..."; "...в розкішні безмісячно-оксамитові темносині ночі Шевченко любив блукати по двору і садку майже до світанку, говорячи, що численні зірочки не пускають його в хату... Взагалі, він спав дуже мало". Приходячи в гості до господині, Тарас просив її заспівати хорошу пісню про Сагайдачного чи "Чайку" [5]. Згадує мему-

аристка й про кулінарні уподобання поета: його улюбленими стравами був "справжній український борщ, затертий пшонцем та затовчений старим салом, вареники з гречаного борошна з сиром та пшоняна каша, а до сніданку випивав чарочку, заївши її пшонцем".

До речі, спогади, опубліковані С. Крапівіною, не викликали особливого інтересу, а пізніше виникали спроби заперечити їх достовірність, як і сам факт проживання поета на Пріорці. Можливо, це було зумовлене тим, що трьома роками пізніше та ж авторка надрукувала другий нарис "Жуткий вечер в жизни Т. Шевченко", в якому йшлося про його стосунки з нареченою, про які нібито він сам оповідав В. Пашковській. Але в 1859 р., про що слушно зауважив О. Кониський, поет ще не був знайомий з Ликерою Полусмак.

Не зупиняючись детально на аналізі згаданих статей, лише зауважмо, що друга справді аж занадто белетризована; авторка використала вже надруковані раніше спогади про Ликеру. Не будемо також акцентуватися на всіх аргументах, викладених М. Тарасенком на користь нарису "Несколько слов о Тарасе Шевченко", а пошлемося лише на його невелику книжечку, видану Інститутом Тараса Шевченка у 1931 р. [6]

Серед тих, хто сприйняв публікацію С. Крапівіної як безсумнівний факт, був, як уже зазначалося, М. Чалий. Він не лише ввів оповідь про Пріорку в текст власної книги, а й дещо додав від себе, що для нас особливо важливо як підтвердження думки: Т. Шевченко не декілька днів, а всі два тижні свого останнього перебування в Києві жив на квартирі у Пашковської, а не в друга-фотографа І. Гудовського чи у священика Ю. Ботвиновського, як стверджують деякі біографи. "Объяснившись таким образом с губернатором", — пише Чалий, — "Шевченко пошел искать квартиры. Не желая поселиться в центре Киева, он отправился на Подол и, пройдя Плоскую часть, очутился на Приорке"; "поселившись на Приорке, почти за городом, поэт странствовал стогнами Богоспасаемого города в одном и том же парусиновом пальтишке, порядком поизношенном"; "наконец около 10 августа были получены деньги, давно ожидаемые. Их принес ему по поручению жандармского полковника гимназист Маркевич" [7].

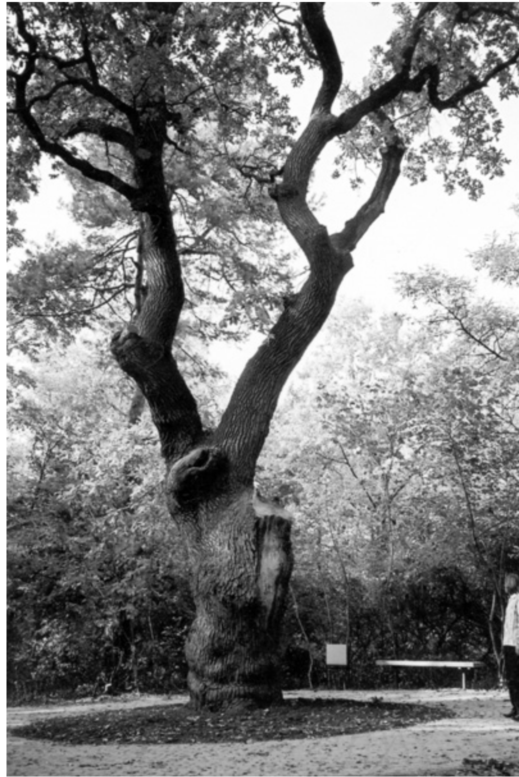
Ми можемо повністю довіряти М. Чалому, бо після знайомства на квартирі їх спільного з



Вихованки пансіону благородних дівиць на природничій екскурсії на дачі Бернара (Пріорка)

Т. Шевченком друга І. Сошенка вони майже щодня спілкувалися. Цікаво, що в нарисі С. Крапівіної також міститься згадка про те, що поетові принесли гроші, а М. Чалому було відоме ім'я гімназиста, бо це був його учень.

Ще один цікавий епізод зазначеного київського періоду описує земляк Т. Шевченка Ф. Лебединцев, а саме — чаювання на Почайні, на яке поета запросили друзі: "...Пили чай, розташувалися на траві, вели бесіду про красу київської природи й України взагалі, Шевченко захоплювався Дніпром, Почайною, виглядом Києва, Андріївською церквою, Щекавиці... А коли сонце сховалось за горами, легкий туман пішов Оболонню і вгорі на чистому небі стали показуватися то тут, то там яскраві зірки, Шевченко, стоячи обличчям до заходу, своїм чистим срібним, ледь тремтячим голосом заспівав свою улюблену пісню: "Ой, зійди, зійди зіронько ти вечірняя" [8]. На цьому чаюванні були присутні й сам Ф. Лебединцев і М. Чалий. А Оболонь — це ж і є продовження Пріорки.



Шевченків дуб на Пріорці

Дуже важливі для нас також спогади М. Чалого про останній вечір, проведений Т. Шевченком у педагога І. Юркевича-Красковського, який мешкав на вулиці Ірининській. Розповідь про цю прощальну вечірку, влаштовану Тарасові друзями, закінчується словами: "Затем, на рассвете, забравши свою мизерию на Преварке, он рушил за Днепр" [9].

Припускаємо, що М. Чалий із І. Сошенком навіть провели поета на Пріорку, далі й до Дніпра.

Оскільки експозиція "Хати на Пріорці" базується в основному на спогадах В. Пашковської, звернімо увагу на один важливий момент — усі слова Шевченка, взяті в лапки — це його характерна лексика:

"Як бачите, чоловік", "хата, біла-біла, як сметана", "...бо чого сам чорт не знайде, то жінка відшукає!", "бо то мабуть пустякові якісь гроші, коли я забув про них", "а пустяковому пустякові й дорога...", "а то, пробачай за правду, тіточко", "сказано жінка, більш серця, ніж розуму", "...бо нічим не виб'єш клина, як клином" [10].

А знаменитий вислів поета: "Кого люблять діти — той, значить, не зовсім ще поганий чоловік..." — також зі спогадів про пріорське життя. Діти, для яких за ті "зав'язані в носових хустинках, знайдені чесною наймичкою Оришкою забуті "пустякові гроші" він улаштував бенкет, зберегли у своїх серцях пам'ять про ті гостинці. Спогади про дядька Тараса, що так гарно вмів оповідати казки, грався з дітьми, радів, коли бачив їхні щасливі обличчя і сам був як дитина, передавалися на Пріорці тими дідусями та бабусями, що були колись маленькими друзями поета, внуками, з покоління до покоління; поряд з друкованими статтями вони теж дійшли до наших днів.

У 1960-і рр., працюючи над книгою "Третя зустріч", на Пріорці побував дослідник і письменник П. Жур. Він зафіксував прізвище сім'ї, що жила на той час у хаті, — Пікуль. Про цих Пікулів знала вся Пріорка. А взагалі, тут були поширені ще й такі прізвища: Єзерські, Лісовські, Кихно, Рубани, Закревські, Мишури, Більченки, Бібки, Даниленки, Байдаленки, Велигдани. Ці люди, ще задовго до офіційного відкриття меморіального музею (до 150-ліття від дня народження поета на будинку була встановлена стела), ставили питання серед прихожан Покровської церкви про необхідність такого кроку. Так розповідала нам нині покійна Тамара Олофінська (Гончаренко, 1905 р. н.), жителька Пріорки, яка була на той час секретарем церковної ради. На нараді в церкві були В. Рубан, А. Кунь, О. Закрев-

ський, П. Суворова, С. Мишура та літній О. Кихно, який і вказав на будинок, де колись мешкав поет, — Вишгородська, 5 (на час перебування тут Тараса Шевченка дідусеві було 20 років).

Упродовж років у хаті жили різні люди. Вона довгий час була комунальною квартирою. Нарешті в 1989 р. за постановою міськради тут було створено відділ Національного музею Тараса Шевченка "Хата на Пріорці". Відкриваючи його, ми навіть не могли собі уявити, що тут, зовсім поруч, на вулицях Білицькій, Замковецькій, Западинській досі живуть нащадки друзів поета. Ці люди подарували Музею свої фотографії, старожитні побутові речі, сімейні реліквії. Як відомо, мешканці Пріорки жили великими родинами дружно, майже всі жителі околиці були знайомі між собою, збиралися разом, щоб святкувати весілля, відзначати свята чи провести в останню путь.

Цікаві спогади про свою родину, що вже понад два століття живе на вулиці Білицькій, передав нам Г. Козьменко. Його майже столітня мати, Н. Лісовська (1909 р. н.), недавно померла. Тут мешкали й батьки — М. Лісовський та О. Яблонська (обидва 1879 р. н.), а батьки М. Лісовського — Л. Лісовський та М. Квелич (обидва 1850 р. н.), знали Т. Шевченка, коли їм було по 9 років. Далі цитуємо слова самого Г. Козьменка (запис 1999 р): "Святе почуття до поета передається в сім'ї з покоління у покоління. Коли збиралася вся велика родина, обов'язково співали пісні на вірші Тараса Шевченка. Та й як співали! Пам'ятаю, по якійсь паузі сказав: "Ну, дівчата, тепер "Лілею", і дівчата вп'ятьох, різними голосами співали "Лілею". Ніде подібного я не чув. І навіть у цьому 1999 р. на своє 90-річчя моя мама разом із сестрою (їй 88 років) співали "Лілею".

"Те, що було" — так назвав свої спогади наш мемуарист. І це те, що ми прагнемо передати в експозиції "Хати на Пріорці", відтворивши частинку світу, що оточував поета, а потім, після його від'їзду та смерті, продовжував існувати, і в традиції якого назавжди ввійшла пам'ять про Шевченка.

Коли 1989 р. ми розпочали написання тематичної структури, зрозуміли, що мусимо уникнути повторів. Важко було уявити експозицію, бо, власне, для неї не було місця. Бракувало експонатів. Адже впродовж років після націоналізації хата існувала як комунальна квартира: тут нічого не збереглося.

Беручи за відправну точку слова самого поета: "Як, бачите, чоловік", "...хата не то панська, не то мужицька", та вирішуючи художній проект разом з художником Є. Сударенком, ми зрозуміли, що основне наше завдання — розповісти про Т. Шевченка як про людину, показати, як приймали його господиня В. Пашковська, куховарка Федора, нянька Оришка і всі навколишні мешканці та діти Пріорки. Ніяких "музейних метафор", простота і, по можливості, атмосфера живої оселі. Основна ідея — відкрита експозиція, де немає ні реального, ні умовного бар'єру між відвідувачем та експонатом, відтворення обстановки аж до побутових дрібниць, як-от самовар, млинок для кави, посуд, гасова лампа, швейна машинка, дитячі сорочки, лялька. Це, звичайно, не меморіальні, а типологічні речі, особливе місце серед яких займають ті, що були принесені пріорчанами.

Ми відмовилися від ідеї меморіальної кімнати, бо її експозиція була б надуманою. До того ж, нині виник певний штамп — обов'язкова наявність пера, книжки й мольберта. Ми ж не маємо жодної меморіальної речі, хоча білий полотняний костюм, у якому сфотографував поета І. Гудовський, зберігся. Ми розуміємо делікатність і проблемність цього питання і тому кажемо: наш основний меморіальний експонат — це сама *хата*, "біла-біла, як сметана", що покликала Т. Шевченка рукавами дитячих сороченят.

Саме будинок наклав відбиток на стиль і напрям музейної роботи: краєзнавчої, пошукової, освітньої. Уроки краєзнавства, народознавства, зустрічі біля Тарасового дуба, пішохідна екскурсія "Куренівка та Пріорка — мальовничі околиці Києва" охоплюють місцеві історичні пам'ятки: будинок Ф. Красицького, садибу І. Їжакевича, школу ім. М. Грушевського. Ми працюємо в живій, безпосередній взаємодії з нашими відвідувачами, а це, в основному, діти. Традицією стали щорічні весняні "Дні Пріорки", у яких беруть участь школи району, і головною метою яких є подолання байдужого ставлення та незнання історії місця проживання Кобзаря та походження місцевих топонімів.

Чого ж ми досягли нині? Насамперед — врятування пам'ятки, київської хати, що була під загрозою знесення.

Маємо сумний досвід: жоден будинок, який відвідував Т. Шевченко в 1859 р., не зберігся, а це були: приміщення "фотографії" І. Гудовського на вулиці Хрещатик, де поет сфотографувався; будинок київського священика Ю. Ботвиновського на провулку Георгіївському, будинок учителя І. Юркевича-Красовського на вулиці Ірининській, квартира друга юних літ Тараса І. Сошенка в парафіяльному будинку Стрітенської церкви.

На Пріорці зберігся куточок старого Києва, тут на горі Білецькій ще росте 400-літній дуб, який усі навколишні мешканці називають Тарасовим. Це також музей просто неба, Пріорка на Пріорці, де стоїть, звернена трьома вікнами на древній шлях, хата, у якій український поет знайшов собі притулок. Ця хата, на щастя, не зникла у круговерті років, служить новому, сучасному людяному потрактуванню образу національного поета.

Нині мешканці Пріорки, навіть ті, що вже давно переїхали до інших районів Києва, люблять приходити до Тарасової хати (так вони її називають), особливо у дні пам'яті Шевченка, 9—10 березня та 22 травня. Тут пріорчани згадують свою молодість, минуле, співають прадідівські пісні і щиро, з молитвою, поминають Тараса його улюбленими стравами.

[1] *Закревський М.* Описание города Киева. — М., 1868.

[2] Jak Jacek suchą stopą przeszedł przez Dniepr, niosąc alabastrową figurę Chwalebnej Dziewicy // Krynica. — 2001. — S. 4—5.

[3] *Свирида Р., Верговський С.* Давня київська хата // Народна творчість та етнографія. — 1982. — № 3.

[4] *Крапівіна С.* Несколько слов о Т. Г. Шевченко // Русская иллюстрация. — 1875. — № 42. — С. 501—503.

[5] Там само. — С. 502.

[6] *Тарасенко М.* Несколько слов о Тарасе Шевченко. — К., 1931.

[7] *Чалий М.* Жизнь и произведения Тараса Шевченко. — К., 1882. — С. 146.

[8] *Лебединцев Ф.* Мимолетное мое знакомство с Т. Г. Шевченко и мои о нем воспоминания // Лебединцев Ф. Воспоминания о Тарасе Шевченко. — К., 1988. — С. 49.

[9] *Чалий М.* Зазнач. праця. — С. 151.

[10] *Крапівіна С.* Зазнач. праця. — С. 502.

In August 1859, upon coming to Kyiv, Ukrainian poet Taras Shevchenko has settled for fortnight in a small house in Kyiv suburb called Priorka. This house was preserved and the museum exhibition was arranged there. It was the last poet's visit to Ukraine, he was 45, and on August 14 he left his native land forever. Visitors may become acquainted here with Kyiv atmosphere of the 19th century, it is reproduced in a 150-year old house, see a 400-year old oak tree under which the poet liked to have rest, get closer to the soul of Taras Shevchenko.

УКРАЇНСЬКИЙ ЦЕНТР НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ "МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА"

Михайло ГУЦЬ

Серед українських музеїв особливе місце посідає "Музей Івана Гончара". Створив його, як свідчить назва, Іван Гончар (27.1.1911—18.6.1993) — феноменальний митець — скульптор, живописець, графік, мистецтвознавець, заслужений діяч мистецтв України (з 1960 року), лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка (з 1989 р.), народний художник України (з 1990 р.).

Ідея створення музею виникла в Івана Макаровича під час Другої світової війни, яку він пройшов з боями як радянський офіцер.

Одного разу Іван Макарович побачив на обгорілій стіні спаленої хати дивом уцілілий портрет Т. Шевченка, прикрашений гаптованим рушником, обгорілий край якого торкався землі. Його веселкових барв не потьмарили ні кіптява, ні дим.

Довго стояв, мов зачарований, перед понівеченою красою. І тоді дав собі клятву, що коли залишиться живий, то все своє життя присвятить збиранню, вивченню та звеличенню художньої спадщини свого народу, бо, міркував собі, зруйновані міста й села можна відбудувати, а мистецтва вже не відтвориш: воно єдине і неповторне.

Повернувшись додому, І. Гончар поставив собі за мету зібрати в рідному краї щонайкращі зразки мистецтва свого народу, дослідити й показати його людям. "Мій музей — це мета



Музей Івана Гончара

мого життя!" – говорив Іван Макарович і з великим ентузіазмом взявся до діла. "Отак, – зізнається він, – з року в рік я не їздив, не ходив, а літав від села до села чи міста, окрилений жадобою пізнання української мистецької культури". І збирав усе найкраще. Спочатку було дуже важко, бо не мав коштів на придбання цінних речей та й відповідного приміщення для них не було. Але згодом у Києві на Печерську збудував невеличкий будинок, де й тримав подаровані або ж куплені речі. Найперше, як сам зізнається, відшукував скарби мистецької культури давніх часів, бо вони зникали скоріше.

1959 рік Іван Гончар називає знаменним у своєму житті, бо, як свідчать його щоденникові записи, це був рік створення основного фундаменту домашнього музею. "Це був початок нового творчого життя та моєї діяльності як етнографа, – згадує І. Гончар. – Це був рік, з якого почалася нова ера в моєму житті взагалі. В цьому ж році я звіз усі свої експонати народного мистецтва та свою вже на той час велику бібліотеку і заклав початок домашнього музею, мета якого була відкрити очі якомога більшому колу наших людей, особливо інтелігенції, на красу і багатство нашої народної культури". Музей постійно збагачувався експонатами і згодом містив понад 15 тисяч одиниць, яким вже було дуже тісно. Чого тільки в цьому невеличкому домашньому музеї на два поверхи не було. У верхній частині його – вітальні – милували око ткані та вишивані рушники різних часів та різних мистецьких осередків, килими, де, як і на рушниках, зображений багатий рослинний і тваринний світ, перетканi різнокольорові доріжки. Тут і мальовані олійними фарбами старовинні ікони, і портрети видатних українців, прикрашені рушниками, – Б. Хмельницького, І. Мазепи, П. Сагайдачного, Т. Шевченка, декілька козаків-Мамаїв з Полтавщини, народні картини, зображення простих робітників і селян; розмаїтий і яскравий національний одяг (понад 200 зразків) – різнокольорові свитки, киреї, вишиванки, плахти, пишно оздоблені гуцульські киптарі, сардаки, гачі (штани); різнобарвні крайки, стрічки – одяг для дівчат, парубків, молодиць, старших чоловіків і жінок з різних куточків України. Часто відвідувачі музею, захоплені кра-

сою вбрання, на пропозицію господаря одягались у національні строї і фотографувались.

Тут можна було побачити і мальовані кахлі із зображенням людей, тварин і рослин, і декоративні тарілки з розмаїтими узорами та сюжетами, розмальовані керамічні миски, куманці, горнятка-близнятка, глечики; витончено різьблені меблі, підсвічники, мальовані скрині, скляні та порцелянові вироби.

У декоративних тарілках — писанки з яскравими узорами, своєрідними живописними мініатюрами з багатою символікою, що сягає сивої давнини і в мистецькій формі передає



В експозиції хатнього музею Івана Гончара.

красу й велич світу, який оточує нас. Особливо вабили зір гуцульські писанки з геометричним орнаментом, гармонійно поєднаним із рослинно-квітковим ("ружі", "зірки"), у яких домінувала жовтогаряча гама, як і в гуцульській вишивці, зокрема космацькій. Як відомо, українське писанкове мистецтво унікальне у світі, тому недарма воно таке популярне. Наприклад, у найбільшому музеї світу у Вінніпезі експонується понад 8 тисяч українських писанок, а в місті Вегревіл (теж у Канаді) височить пам'ятник писанці, як і в Коломиї (разом із музеєм писанки) на Івано-Франківщині.

У хаті-музеї були й народні музичні інструменти України (кобза, бандура), військова зброя, козацькі люльки, а також прекрасні художні картини самого І. Гончара (він їх створив близько тисячі) на побутові теми — "Хлопець та дівчина на гулянні", "Дівчина біля криниці", "Жінка за роботою", "Парубоцька рада на колодках", ціла серія живописних історико-етнографічних робіт — "Весілля в Україні", краєвидів — "Мальовнича Україна", розмаїті народні типажі в місцевому вбранні з різних теренів України.

У відвідувачів музею складалося враження, що тут була вся Україна з її історією та культурою. Все тут дихало, співало, веселково вигравало яскравими барвами, гріло душі відвідувачів, свідчило про високий мистецький смак українського народу, його хист, мудрість, кмітливість, поетичність і працьовитість.

Душею ж хати-музею, звичайно, був І. Гончар, людина зі світлим розумом, прекрасним серцем, закохана у свій народ та його культуру. А "народна культура, — говорив Іван Макарович відвідувачам, — як вічне дерево, де гілки не можуть без стовбура й кореня. І в рисунках, і в різьбленні, і в картинах та килимах — не тільки краса ниток, ліній, форм, — там закодоване народне світорозуміння, там його етика і мораль, біль і надія".

На першому поверсі хати-музею — майстерня І. Гончара. Тут, поряд з іншими експонатами, прекрасні скульптурні твори Івана Макаровича (їх він виліпив близько 400), які вражали глядачів тонким моделюванням м'якого ліплення, де все гідне уваги — і обличчя, і руки, і вбрання, композиційна гармонія і внутрішня енергія, що пульсує у творах митця. Представлена ціла галерея діячів української



Фрагмент експозиції хатнього музею.

історії — М. Кривоноса, І. Гонти, М. Залізняка, У. Кармалюка, С. Наливайка, І. Сірка; культури — Г. Сковороди, І. Котляревського, Т. Шевченка (різного віку), І. Франка, Лесі Українки, І. Нечуя-Левицького, М. Старицького, М. Коцюбинського, М. Лисенка, К. Стеценка, Б. Гмирі, П. Майбороди, О. Гончара, А. Малишка, В. Сосюри, К. Білокур, П. Гончара, Н. Матвієнко, Є. Адамцевича (зберіг нам унікальну мелодію "Запорозького маршу"); науки — М. Драгоманова, І. Дзюби; звичайних робітників, селян (Дідпасічник, Мати, Хлібороб, Парубок, Дівчина у свиті та хустці...). Дві скульптури — "Гранатомет" і "З поля бою" ("Побратими") — враження від пережитого під час Другої світової війни, позначені глибоким психологізмом, освітлені мудрістю автора та зігріті теплом його щедрого серця.

За браком місця в приміщенні деякі скульптури І. Гончар розмістив надворі, у своїй невеличкій садибі, де навесні, влітку і восени буйно цвіли квіти та кущі калини.

Хата-музей І. Гончара стала своєрідною академією. Вчений-екскурсовод Іван Макарович своїм запальним словом умів захопити відвідувачів музею (а їх було ой як багато, з 50-ти країн світу, бо слава про музей Гончара розійшлася чи не по всіх континентах), розкрити їм очі на Україну, її історію та багату й самобутню культуру.

"Дорогі і шановні гості! — звертався він до присутніх. — Ось перед Вами чарівна душа нашого великого і стародавнього українського народу. Його думи, його поезія, його хист, його віковічний дух зафіксовані в оцих неоціненних скарбах, які Ви бачите перед собою. У цих невеличких затишних світлицях Ви відчуєте широкі простори нашої рідної Батьківщини, відчуєте духмяність і чарівність стародавньої полянської землі Київщини і Волині, екзотичної Гуцульщини і мальовничої Полтавщини, красу Слобідської України, Поділля, багатобарвної Чернігівщини. Тут Ви відчуєте дух козацької волі, що буяла в розлогих степах України. Тут Ви відчуєте глибину віків нашої славної історії".

Він розповідав про унікальні на весь світ українські думи, про пісні та народний одяг. "Достоту все, що ви бачите перед собою, — звертає увагу Іван Макарович відвідувачів на музейні експонати, — вишивані і ткані рушники, скатерки, картини, образи, мальоване гончарство, вбрання, усе це та сама чарівна поезія нашої пісні, нашої думи, заспівана розмаїтими засобами, засобами вишивки, ткацтва, малярства, гончарства тощо. Тут все милує і чарує зір, усе співає по-своєму, співає своїми барвами, колоритом, формами. Оце й радість людської душі. Ця радість супроводжувала людину завжди, допомагала їй жити і працювати, додавала сил перетерпіти лиху годину громадського та особистого горя, вчила надіятись і вірити, тішити в погожі дні. Оце і є саме життя народу. В наших глибоко щирих і зворушливих піснях, думах, казках, приказках, рушниках і картинах, як і у всіх формах народної творчості, можна прочитати всю історію віковічного життя українського народу, його долю, вдачу, характер".

Не обминав лектор і мовного питання, яке в Україні завжди було гострим і актуальним, бо мова, говорив він, "є тим ґрунтом, на якому виросла вся наша культура, наше національне дерево життя".

Відвідувачі хати-музею з цікавістю всотували кожне слово лектора, а потім записували

свої думки від побаченого та почутого у велику "Книгу вражень" (у І. Гончара — "Книга вражінь". Таких "Книг" — 12) різними мовами — англійською, французькою, російською, польською, чеською, голландською, грузинською, вірменською, білоруською, латвійською, угорською, японською та багатьма іншими. Відвідувачі якнайтепліше та якнайщиріше дякували господареві за його титанічну працю на ниві народознавства, за ту насолоду, яку вони отримали від мистецьких творів, від його розповіді.

Музей І. Гончара став вогнищем відродження і пропаганди української народної культури. Тут навчалися вишивати, розписувати писанки (Іван Макарович ще в дитинстві опановував це мистецтво). І хоча писанка, як стверджують дослідники, сягає глибини століть, та ми сприймаємо більше ту, яка пов'язана з великим християнським святом — Великоднем, що, за різними свідченнями, з'явилося тоді, коли Марія Магдалина прийшла до Пілата й сказала, що Ісус Христос воскрес і на знак цього подарувала йому яйце.

В оселі Івана Макаровича формувалися ватаги колядників і щедрівників, які йшли вулицями столиці з піснями, а також відвідували домівки киян, вітаючи їх з Різдвяними святами та Новим роком. Заходили з колядками, щедрівками й найкращими побажаннями до І. Гончара під час зимових свят. Нерідкими гостями Івана Макаровича були такі мистецькі гурти, як фольклорно-етнографічний ансамбль "Веснянка" Київського Національного університету ім. Тараса Шевченка, мандрівний хор "Жайворонок" та етнографічний хор "Гомін", натхненником створення якого був І. Гончар. Ці фольклорні гурти в народних строях ставали наче живими експонатами хати-музею, доповнювали мистецьку господу І. Гончара свіжими барвами народного одягу.

На великі свята — Різдвяні та новорічні — у хаті-музеї І. Гончара збирались близькі йому по духу люди, серед яких були такі відомі постаті, як І. Дзюба, І. та Н. Світличні, Л. Ященко, Л. Орел, В. Данилейко, Т. Цимбал, Н. Поклад, А. Горська, В. Зарецький, Л. Семикіна, Г. Зубченко, Г. Севрук, В. та Є. Чередниченки, М. Литвин, С. Щербак та ін. Це були своєрідні літературно-мистецькі вечори.



І. Гончар за роботою над пам'ятником Катерині Білокур.

Іван Макарович збагатив свій музей і рідкісними виданнями українських книжок з історії та географії України, художньої літератури, архітектури, живопису й графіки, української мови… Тут і церковна література — всього приблизно три тисячі книжок. А ще на особливу увагу заслуговує унікальний 18-томний історико-етнографічний альбом "Україна та Українці" (19-й том незавершений), який створив І. Гончар, поклавши в його основу документальні матеріали — пейзажі, світлини людей у народному одязі, малюнки народних виробів, вишивання і ткацтва, пам'яток архітектури тощо. Про це він розповідав і дещо показував тільки близьким людям. А про те, що І. Гончар написав чимало задушевних поезій, нарисів і спогадів, знало ще вужче коло. Вони теж зберігалися в хаті-музеї.

За ініціативою І. Гончара та першого мозаїста в Україні С. Кириченка було створено Товариство охорони пам'яток архітектури та побуту. За допомогою Товариства та музею І. Гончара з'явилися етнографічні музеї просто неба в Києві, Львові, Ужгороді та в інших містах України.

Коли у 1972 році в Україні посилилась реакція, коли були арешти інакодумців, а з бібліотек вилучалась "застаріла література" і не допускались до публікації твори небажаних владі авторів, І. Гончару пришили ярлик "український буржуазний націоналіст" і наказали закрити музей. Довгі роки лише друзі Івана Макаровича відвідували його, і то під пильним оком КДБ. Тільки в час демократизації суспільства знову запрацював музей Івана Гончара, а в 1988 році було влаштовано його першу велику персональну виставку.

18 червня 1993 року Іван Макарович Гончар відійшов у вічність. У вересні того ж року на основі його приватної колекції народного мистецтва, творчої спадщини та меморіальної бібліотеки у столиці України було засновано Державний музей І. Гончара, який з 1999 року реорганізований в Український центр народної культури "Музей Івана Гончара" (розташований на Печерську в приміщенні архітектурної пам'ятки середини XVIII ст., садибі колишнього військового генерал-губернатора). Фонди музею І. Гончара нараховують нині понад 20 тис. експонатів з різних епох, куди входять і мистецькі твори (графіка, живопис, скульптура) самого І. Гончара (їх нараховується приблизно півтори тисячі!), і його меморіальна бібліотека та архів. Музей очолює син Івана Гончара, художник Петро Гончар. З 2004 року тут працює постійна експозиція. У музеї проходять щорічні Гончарівські читання, студії та семінари з різних видів народного мистецтва, співають кобзарі, лірники, етнографічний хор "Гомін" під керівництвом Л. Ященка.

Музей організовує мистецькі виставки в Україні та за кордоном, видає книжки, зокрема каталоги, буклети. В 2006 р. він опублікував у Києві дуже цікаву і потрібну книжку "Україна та Українці" (вибрані аркуші) ("Історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара"), а на початку 2007 року вийшли у світ довгоочікувані спогади про Івана Гончара (готувалися майже десять років), а згодом — "Україна та Українці" (Буковина й Галичина).

До цієї науково-мистецької, фундаментальної, щедро ілюстрованої 576-сторінкової книжки великого формату ввійшло 108 спогадів сучасників Івана Гончара, зігрітих великою любов'ю їх авторів до Світоча України — Івана Гончара. Тут уміщена автобіографія Івана Гончара, основні дати життя і творчості, слово від упорядника Ігоря Пошивайла та його ж стаття (замість післямови), "Справа Гончара живе", слово від художника Ніни Денисової. Переднє слово до книжки написав син Івана Гончара, директор його музею Петро Гончар.

Цінними у книжці є й Додатки — Бібліографія публікацій Івана Гончара, про Івана Гончара, його збірку та заснований ним музей (1945—2006), а також видання Музею Івана Гончара (1994—2006) та стислі відомості про авторів збірника. Тут подані і деякі матеріали англійською мовою: Іван Гончар — Книга спогадів про Івана Макаровича Гончара. Резюме, Переднє слово Петра Гончара, Іван Макарович Гончар. Автобіографія, Із "Книги вражень" Музею Івана Гончара (1962—1988), Іван Гончар: Героїчне життя (I. Історичне підґрунтя; II. Заснування приватного Музею Івана Гончара; III. Державний музей Івана Гончара сьогодні) Ігоря Пошивайла.

Вміщені в книжці, ці спогади, як слушно зазначено в анотації видання, "під різними кутами зору створюють словесний образ Подвижника, відтворюють ту епоху і середовище, в яких він жив, діяв, творив. Ця легендарна

людина у несприятливих суспільно-політичних умовах, під постійним наглядом радянських спецслужб створила унікальний український простір, у якому завжди знаходилося належне місце артефактам-експонатам і живим людям-відвідувачам. Саме там, на Печерських пагорбах, у скромній оселі-робітні-музеї гартувався притлумлений століттями Український Дух, а її ясночолий господар поставав Шевченківським "апостолом правди", провісником нової української доби".

Названа книжка спогадів — явище в культурному житті України. Це величний духовний пам'ятник Великому Українцеві, ім'я якого золотими літерами викарбуване на скрижалях нашої історії.

1. Видатні діячі України минулих століть. Серія "Золоті імена України". — К., 2001.

2. Гончар Іван: Альбом / Упор. та автор вступ. статті Богданович Г. — К., 1971.

3. Гончар Іван: Каталог виставки творів / Упор. та автор вступ. статті Іваненко Ю. — К., 1987.

4. *Гончар І.* Оберігати перлини народного генія // Народна творчість та етнографія. — 1989. — № 3.

5. *Гончар І.* Спогади // Пам'ятки України. — 1991. — № 3. — Червень.

6. *Дубиківська Л.* Подвижник з великої літери // Культура і життя. — 2003. — № 15. — 11 червня.

7. *Заливаха П.* І тернами устелена дорога... // Культура і життя. — 1993. — № 26—27. — 26 червня.

8. Іван Гончар: Це душа народу // Козацька Рада. — 2004. — № 2 (5). — травень.

9. Іван Гончар (Спогади про І. М. Гончара). — К., 2007.

10. *Качкан В.* Ключ до скарбів // Жовтень. — 1989. — № 1.

11. *Кагарлицький М.* Зотчий скарбів нетлінних // Дніпро. — 1991. — № 3.

12. *Коцюбинська М.* До 90-річчя лицаря України // Жива вода. — 2001. — № 2. — лютий;

13. *Кривенко Г., Гончар П.* "Я хочу, щоб цінності мого народу були збережені" // Молодь України. — 2003. — № 130. — 16 жовтня.

14. *Лівень А.* Біля цілющого джерела // Ранок. — 1965. — № 1.

15. Меморіальна бібліотека Івана Гончара: Каталог виставки / Упор. та автор передмови Василь Гончарук. — К., 1998.

16. *Міщенко К.* "Гомін" Ященка // Без цензури. — 2003. — № 17. — 6 червня.

17. "Моя хата стала ніби образом України" // Патріот України. — 2001. — № 4. — 7 березня;

18. *Музиченко Я.* Нива, яку почав жати Іван Гончар, усе ще широка // Слово Просвіти. — 2001. — № 3.

19. Музей Івана Гончара: Буклет. — К., 1997.

20. *Орел Л.* У храмі мистецтва Івана Гончара // Народна творчість та етнографія. — 1993. — № 5—6;

21. *Поклад Н.* Іван Гончар: "Я ніколи не думав про славу..." // Київ. — 1988. — № 5;

22. *Пошивайло І.* Нетлінна скарбниця // Українська культура. — 2000. — № 1.

23. *Пошивайло-Марченко Т.* Звитяга одного життя: Музей Івана Гончара на охороні національних святинь // Народне мистецтво. — 2000. — № 1—2.

24. *Рутковська О.* Дім, з якого видно всю Україну // Культура і життя. — 2006. — № 6. — 8 лютого.

25. *Селівачов М.* Іван Гончар у 1960—1970-х роках // Ант. — 2006. — № 16—18.

26. Серія "Культурна спадщина українців" зі збірки УЦНК "Музей Івана Гончара" — набори листівок: "Українська народна ікона", "Українська народна картина", "Давні українські листівки", "Українське народне ткання", "Українське народне вишиття" / Упор. І. Пошивайло. — К., 2004—2005.

27. *Сікорський М.* Натхненний творчістю народу // Київ. — 2003. — № 5.

28. Україна та Українці (вибрані аркуші) // Історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара / Упор. І. Пошивайло. — К., 2006.

29. Фільм "Соната про художника" (Укркінохроніка, реж. В. Шкурін). — К., 1966.

30. *Чередниченко Д.* Це було ще вдосвіта // Жива вода. — 2001. — № 2. — лютий.

31. *Ясеновський В.* Вічні радощі, вічні болі // Сільські обрії. — 1991. — № 1.

32. *Ященко Л.* Герой українського Відродження // Українська газета. — 2001. — № 7—5 квітня.

The article is dedicated to research of Ukrainian Center of National Culture Ivan Honchar Museum. The author of the article describes the history of this monument and gives detailed description of the stuff of the museum. Also the author focuses on folklore activity of the museum.

ПРОМИСЛИ УКРАЇНЦІВ СЕЛА БЛАГОДАТНЕ ДОНЕЦЬКОЇ ОБЛАСТІ

Віра МАКСИМ

На багатовіковому полотні етнічної історії України і українців добре простежується регіональна самобутність, нанизана на спільну генетичну та історико-етнографічну основу. Етнографічна карта України досить строката. Історія Донбасу суттєво різниться від історичних подій інших регіонів нашої Батьківщини і разом з тим дуже подібна.

На Донбасі селилися козаки. "Не всі із запорожців — зазначає академік Василь Зуєв, — займались кривавими промислами (війною), а було у них здебільше і хліборобство, і скотарство, і рибальство. Існував цілий клас козаків, називаючи себе "сиднями або гречкосіями", які жили по зимівниках, селах і бурдеях, "засівали свої поля різним хлібом" [1]. Число зимівників щороку збільшувалося, наприклад, у 1766 році їх нараховувалося близько 400, у 1775 — 45 сіл і 1601 зимівник, а разом з тим збільшувалася територія орних земель. З 1774 по 1784 роки були засновані слободи: Амвросіївка, Авдіївка, Макіївка, Зуївка, Харцизьк, Олексієве-Леонове (Торез), Василівка (Сніжне), Кутейникове й ін. Таким чином, під кінець XVIII ст. край швидко заселявся і освоювався господарством.



Кузьма Петрович Білостоцький, 20 років, Іван Петрович Білостоцький, 18 років., Чернов 15 років. Фото 1918 року.

У 40-х роках XVIII ст. по р. Кальміус проведено кордон між Донським військом і Запорозьким. Чітко були позначені кордони під час генерального межування Росії у 1766—1786 роках, після чого князь Потьомкін подав на затвердження Катерині II карту з описом земель війська Донського. Цей кордон існував майже без змін багато років.

Земля війська Донського у 1802 р. була розділена на округи, до яких входив найбільш населений Міуський: на 1 км припадало 462 жителя. Тут були кінні заводи, найкраще родила пшениця-арнаутка, ярі, червоне просо, розводили найбільше тонкорунних овець [2].

У Донецькому басейні, розчленованому долинами річок і балок, розташоване село Благодатне, посередині якого протікає звивиста річка Кринка. Від цього окремі частини села часом схожі на півострови. Річка бере початок на південних пагорбах Донецького кряжу, поблизу м. Дебальцеве, і впадає в р. Міус неподалік від с. Олексіївки Ростовської обл. Її довжина 180 км. Топоніміст Є. Отін вважає, що назва річки походить від українського "криниця". В основі ж назви села лежить слово "благодать", похідне від благодатних природно-кліматичних умов краю. Спочатку це була слобода Амвросіївка заможної козацької старшини, названа іменем донського старшини, підполковника Амвросія Луковкіна. Нині районний центр цієї місцевості має назву Амвросіївка, а село з 1926 року перейменоване у Благодатне.

З історії краю можна зробити висновок, що село Благодатне одне із найстаріших населених пунктів на Донеччині. Від XV ст. ці місця описують як зупинку під час промислів донських і запорозьких козаків. У XVII ст. тут стояла

Кальміуська паланка запорозьких козаків. Після ліквідації Запорозької Січі царський уряд прагнув приєднати Південь України до корінної російської території. Однак, всупереч планам імперського уряду, тут сформувалася міцна інфраструктура українського народу.

В околицях села Благодатного виявлено великі поклади керамічної глини, вапняків, алебастру, будівельного каменю, гравію, вугілля й мармуру. Ґрунт переважно чорноземний, родючий, підґрунтя глинисте.

Під кінець XIX ст. у районі слободи вже були економії поміщиків Григорія Мазаєва і Олександра Михалкова, які викупили землю у поміщиків Луковкіних. Мазаєв був власником тисяч гектарів земель, цегляного та черепичного заводів, відомим акціонером. У цей час до початку XX ст. щороку у слободі проводилося 4 ярмарки, на яких торгували рогатою худобою, кіньми, залізними, галантерейними та кустарними виробами. Грошовий обіг окремих ярмарків досягав 100000 рублів [3].

На поч. XX ст. на р. Кринка працювала каменоломня Н. Дурново, з якої щороку з каменю добували до 1,4 млн. пудів вапна, і 2 каменоломні товариства Макіївських заводів, з видобутком щорічно до 1 млн. пудів вапна. На території села, у балці, була збудована з каменю вапнякова піч, в якій сільські робітники випалювали вапно. Ще в 50—60 роках XX ст. райпобуткомбінати продавали його селянам для білення хат, печей.

Черепичне виробництво виникло у 1856 році на підприємствах М. Мазаєва, братів Підковирових та В. Сапунцова. У 1902 році біля слободи розпочав виготовлення черепиці поміщик Михалков. На цих виробництвах і в економії працювали місцеві жителі, в основному безземельні селяни. Черепиця Підковирових була жовтою, в інших — червоно-коричнева, залежно від кольору глини. Завдяки розвиненому промислу виготовлення черепиці місцевий люд почав вкривати свої хати черепицею замість соломи.

Згідно з переписом 1923 року, у селі Благодатному було 7 шевців, 2 кравці, 5 ковалів, 1 бондар. В цей час тут проживало 5228 осіб, в т. ч. 5070 українців, 140 росіян, 18 інших національностей. Чоботарями були Тихон Корощенко, Ілля Проскуренко, більш знамениті Степан Ткаченко, Василь Красовський шили на замовлення черевики, туфлі. Шкіру купували в Таганрозі. Столяр Антон Бродяний, 1870 р. н., що жив на Зарічанці, та Антип Скупченко вдома виготовляли лави, мисники



Гончарна піч
с. Андріївка Селидівського р-ну (тепер Великоновосилівського р-ну) Донецької обл. 1931 р.



Макітра роботи Василянського.

під склом, комоди, скрині, ліжка на замовлення односельців. Ткачем був Павло Удовиченко, мав верстат на 2 і 4 підніжки, ткав полотно, рушники, радюги на замовлення і для власних потреб. Його син Ілля Удовиченко, 1912 р. н., навчався підлітком кравецтву у майстра Олександра Скидана по договірній ціні, потім — в Олексія Скидана, який вже учневі за роботу платив і годував. До революції і при НЕПі майстри працювали вільно, а в колективізацію вже заборонялося працювати кустарям, фінвідділ переслідував майстрів, людей заганяли працювати в колгосп, забирали інструменти. Ілля Павлович пам'ятає, як у голодовку 1933 року за буханець хліба, ховаючись, шив по хатах сорочки, штани, плаття, жакети.

Після Жовтневої революції 1917 року селяни відібрали у поміщиків Мазаєва і Михалкова землю, сінокіс, робітники Макіївського заводу оголосили в слободі радянську владу. Ревком конфіскував у поміщиків підприємства, сільськогосподарський інвентар, худобу. Під час громадянської війни до 1920 року слободу займали білокозачі війська Каледіна, Денікіна. Частина селян була в Червоній армії, друга — у білогвардійців. Радянський уряд ліквідував автономію донців, позбавив багатьох козаків громадянських прав, обмежив їх у військовій службі. У часи колективізації людей примушували йти в колгоспи, був запроваджений комітет незаможних селян "комнезам", який проіснував до 1933 року. На чолі з Петром Войковим комнезамівці здійснювали акції розкуркулювання, відбирали у заможних хліб, шукали його по схованках. Тут було багато жертв під час голоду 1932—1933 років.

У часи війни, руйнації, голоду на поч. XX ст. село Благодатне стало центром гончарного ремесла. Започаткував цю справу заможний місцевий господар Григорій Солодовник. Адже навколо села було багато різноманітної глини. Він очолив власну майстерню, для допомоги і навчання набрав кількох підлітків, серед них хлопчика Кузьму Білостоцького, 1895 р. н., який став "доморощеним" гончарем. Відтоді до них пристало прізвисько "горщечники". Вироби, які вони виготовляли, користувалися на ярмарках великим попитом, бо були якісні. Сусідка Горпина, яка мала коника, допомагала продавати вироби. Вона їздила возом по селах і вигукувала: "Баби, горшки, горшки!" У макітерку насипали пшеницю, тим і розплачувалися за посуд. Після революції 1917 року Кузьма навчив своєї справи братів Івана та Данила. Так разом працювали до початку 1929 року. Пізніше було створено кооператив, виникла організація гончарів "Райметпром", що проіснувала до Великої Вітчизняної війни. Іван Білостоцький не повернувся з фронту, Данило поїхав до Таганрога. Тільки Кузьма і його син Петро працювали гончарями. Рід Василянських продовжив їх справу, вони мали власну піч для випалу виробів. Пізніше ремесло розділилось: у районі з місцевою назвою Курське працювала родина Василянських, у центрі — Степан Лига, а на Лимані — родина Білостоцьких.

Глину для майстерень брали при в'їзді до селища Новоамвросіївське, на Лимані — у кар'єрі. Тепер тут добувають мергель для Амвросіївського цементного заводу. Глину возили бричкою у гончарку до спеціальної ями та заливали водою на 5—6 днів. Потім викидали, різали на шматки, заносили в майстерню. Складали пірамідально. Стругали струганком згори вниз на заміс. Декілька разів перемішували ногами. Тоді різали на смужки до 0,5 м, скручували у рулони на зразок рулетів. Складали на дерев'яні лави, потім ще місили руками, як тісто. Тоді вже майстер ліпив різної величини балабухи, залежно від того, на скільки літрів готував посуд. У майстерні було 2 гончарні круги. За день виготовлялося 30—50 виробів. Допомагала невістка Клавдія, дружина Петра Білостоцького, сини Василь і Микола стежили за гончарною піччю розміром 2,5 × 6 м, яка


Гончарні вироби Білостоцького Петра Кузьмовича (1925–1993).

була розташована біля річки Кринки. На низ ставилися глечики, а вгорі — банки, потім макітри. Температура в печі сягала 480ºС. Аби натопити таку піч, використовували перекотиполе, яке збирали всією сім'єю по балках. Тільки для одного випалу слід було зібрати 3—4 гарби трави, яка горіла безперервно 12 год. Дим виходив крізь отвори підведених 6—8 труб. Глина від випалу ставала "білою". Вироби після випалювання стояли в печі 1,5—2 доби. Потім дверцята, які закладали боєм і замазували глиною, розбирали і діставали готові вироби. Щоб не обпектись, обов'язково одягали шапку-вушанку, валянки, рукавиці. Потім вироби сушили, для блиску поливали свинцем, який розтоплювали у величезних казанах місткістю відер по 5. Пізніше свинець замінили каустиком. Поливою підфарбовували друшляки, макітри, банки для зберігання меду та варення.

Майстри виготовляли горщики-одиночки на 25 л, горщики-"двойники" на 15 л, глечики без ручки на 1, 2, 3 л для молока, прості, без поливи. З ручкою робили посудини більшої місткості на 2, 3, 4 л води із звуженим горлом, які тут називали "кубушки". Друшляки, миски полив'яні і неполив'яні оздоблювались смужечками і хвильками червоною глиною, так само й макітри різного розміру, навіть до 25 л. Робили ще опарники для тіста, "махотки" (маленький горщик), вішачки на 1 гачечок для рушника чи одягу. Дитячі іграшки, коники-свистунці продавали на базарі по 1 руб. за штуку, свист був на весь ярмарок. Вироби везли продавати волами, кіньми в Амвросіївку, Юзівку (Донецьк), Іловайськ, Катик (Шахтарськ), Чистякове (Торез). У кутку Лиман проходили ярмарки, тут тепер стадіон. Після війни з'явились кіоски — "ларки" для продажу посуду.

Гончарні вироби користувалися великим попитом у місцевого населення і в довколишніх селах ще до 60-х років XX ст.

Доброзичливі жителі Благодатного щиро дарували членам експедиції колоритні глечики, горщики, макітри, які у них залишилися, щоб зберегти їх для історії. У них відбивався вогонь селянської печі. Ми збирали їх і дякували навіть за надбиті і пощерблені. Нові експонати поки що зберігаються у фондах Музею народної архітектури та побуту НАН України, а з часом сяятимуть на полицях і біля печі перевезеної із цього села хати.

[1] *Лаврів П.* Історія Південно-Східної України. — К., 1996. — С. 50.

[2] Словарь Российской империи, 1865.

[3] Списки населенних мест Российской империи по сведениям 1859 г. — Т. 12, Земля Донского войска. — С. 53.

Pottery handcraft in Blagodatne village in Amvrosiyivsky region at the beginning of the 20th century. Solodovnyk Hryhoriy, Bilostotsky Kuzma and his son Petro were the founders of Center of Pottery. Methods of making ceramic plates and their assortment are described in the article.

РОДИННА ОБРЯДОВІСТЬ ПОЛІЩУКІВ (За матеріалами експедиційного дослідження)

Олена БОРЯК

У січні 2006 р. учасниками експедиції Центру захисту культурної спадщини від надзвичайних ситуацій МНС України було проведено опитування населення 10 сіл Рокитнівського району Рівненської області (села Мушні, Кам'яне, Обсіч, Березне, Дроздинь, Вежиця, Старе Село, Переходичі, Карпилівка, Борове), що мало на меті зафіксувати обрядодії життєвого циклу — родини (хрестини), весілля та похорон. Опитуванню підлягали жінки переважно похилого віку (1919—1933 р. н.), які добре зберегли пам'ять про те, "як колись було". Метод збирання "по пам'яті" дозволив відновити й деякою мірою реконструювати реалії та факти, які вийшли з ужитку. Оскільки здатність до самостійного створення таких реконструкцій у носіїв різна, вони відрізняються щодо насиченості інформацією. По всіх названих селах відомості з сімейної обрядовості зафіксовано комплексно.

При огляді обрядодій родинного циклу впадає в око порівняно добра збереженість у пам'яті респондентів обрядодій, пов'язаних із народженням дитини, зокрема зберігся інститут *бабів* (баба, "що пупа в'яже" — с. Старе Село, Карпилівка). Деякою мірою це пояснюється віддаленістю сіл, їхньою ізольованістю внаслідок природних умов. Навіть там, де вже були професійні кадри ("медічки, "кушерки"), ще на початку 60-х років минулого століття баби продовжували приймати пологи вдома, у хаті породіллі. Повсюдно простежується етапність родин як обрядової системи: пологи—родини—хрестини (із незначним варіюванням).

Спеціальних прийомів родопомочі ("баба помуляє"), формул-молитов тощо зафіксувати майже не вдалося. Проте фронтальне опитування дозволило виявити розмаїття локусів, де ховали плаценту (*мєсце, постіль*), щоразу мотивуючи вибір місця: "щоб нічого не достало" (с. Вежиця), "щоб не топтали, то ж наша плоть" (с. Дроздинь), "де не ходять" (с. Березне), "щоб нічого не з'їло" (с. Обсіч). Аналіз зібраних свідчень дозволяє припустити, що традиція визначеного місця закопування плаценти поступово втратила свою актуальність. На це вказує, зокрема, той факт, що в одному селі респонденти називають різні місця: під піччю / під полом в куточку (с. Карпилівка); у степці / у кутку знадвору (с. Вежиця); під перепічною стіною знадвору / під деревом (яблунею, грушею) (с. Старе Село). Проте є усі підстави твердити, що дане дійство мало міфологічні корені, адже місце закопували під "німу" (без вікон) стіну знадвору (с. Переходичі), у сінях перед порогом (с. Кам'яне), "де чистенько" (с. Дроздинь) тощо. Атрибути "погребіння" плаценти — голки, цвяхи, вуголь, хліб, зерно — мають прозоре мотивування: "щоб він був хазяїн" (с. Березне), "щоб [хлопець — *О. Б.*] був майстром", "щоб [дівка — *О. Б.*] вишивала" (с. Вежиця), — і протягом довгого часу залишалися незмінними; неодмінним було обмивання/обливання плаценти водою із наступним загортанням у полотно.

Відвідування породіллі жінками — родичками й сусідками — одразу після пологів (у перші кілька днів, у першу неділю) називалося *родинами* (с. Переходичі — *отвєткі)*. Показово, що в деяких селах родини (як колективне відвідування породіллі одразу після пологів) колись називали "злівками", хоч власне обмивання на них як обрядової дії респонденти вже не пам'ятали: "Тепер родини, а колись злівки казали... Колись у нас казали, що бабі треба подарка дать хоч невеличкого, бо вона як умре, то їй не буде чим рук витирать на том свєтє" (с. Березне). Родини характеризуються усталеним сценарієм: відвідувачки (близькі родички, сусідки, але виключно — жінки) несли із собою щось їстівне (вареники, млинці). Чітко простежується ключова роль баби-повитухи — в її обов'язки входило приготування каші, узвару ("чай", "груші") з чорниць і груш; у свою чергу, її віддарювали "пирогом", загорнутим у полотно (рушник, "намєтку"). Повсюдно представлений обряд биття каші, що має сліди імітаційної магії — кашу "хапають", щоб дитя швидше почало ходити (с. Березне). Подекуди збереглися дії на пошанування баби (піднімали її "на вра", вели під руки, возили на візку), проте вони не мають сталого характеру. Слід відзна-

чити, що в окремих селах (зокрема, с. Вежиця) зафіксовано трискладову структуру післяпологових відвідувань породіллі: родини — "каша" — хрестини, де на кожному з етапів обов'язкова обрядова страва — "каша", а також ритуальна дія — "зливання" на руки бабі.

У багатьох селах вдалося зафіксувати прозові наративи у формі фабулатів про здатність баби передбачити долю дитини — "як на роду написано" (с. Кам'яне, Березне, Вежиця, Дроздинь, Переходичі).

Під час опитування щодо складових родильної обрядовості, особливо наголошувалося на обряді "зливок" — очищення рук повитухи, а також формах його побутування. Його символічне значення розкривається у тлумаченні: "вона бралася за чадо" (с. Березне). Загалом обряд позбавлений чіткої прив'язки до певних етапів пологів, але переважно виступав складовою обряду "родин". Як зазначалося вище, у с. Вежиця на руки "зливали" тричі — на родинах, на "каші", на хрестинах. Для нього характерним є певне "перетікання" взаємного (баба/породілля) "миття рук" (або обливання водою породіллі, її сорочки — щоб "було багато молока" — с. Дроздинь, Вежиця) від родин до хрестин; простежується зв'язок із приготуванням/розподілом "бабиної каші" у межах цих подій, шанування баби як родопомічниці "пирогом" і полотном (йдеться про звичай "давати бабі пироги", обгортаючи їх наміткою/рушником/полотном). Відзначається поступова заміна процедури миття рук даруванням повитусі полотна із збереженням формули: "покрити бабі руки" (із уже вторинним тлумаченням: "щоб не боліли" — с. Переходичі). Дотичним є зафіксований у кількох селах звичай класти у "домовину" бабі-повитусі хустки (із майже втраченим мотивуванням: "...їй не буде чим рук витирать на том свєтє" — с. Березне).

Цікаво, що трансформацію традиції зафіксовано у сучасних умовах, коли жінки народжують у пологовому будинку. Йдеться про обрядове "призначення" баби — жінки старшого віку (родички, сусідки), яка здійснює ключові дії обряду: закопує "місце", купає дитину, варить кашу. Її обов'язково віддарюють подарунком. До останнього часу зберігається традиція віддавати призначеній бабі "пирога". Характерним є також підміна кумами названих функцій баби. Локально зафіксовано звичай давати бабі "волочильне" на Пасху (крашанки, хліб — с. Карпилівка). Спостережено також декілька варіантів обряду "перепікання дитини", розповіді "про зноски".

За результатами опитування, комплекс обрядів, пов'язаних зі смертю та похованням небіжчика, відзначається простотою, певною усталеністю при збереженості архаїчних рис. Занотовано ключові моменти поховального обряду — обмивання тіла покійного "старішими бабами" (с. Кам'яне) водою, яку спеціально підігрівали (або горілкою). Незмінним залишається локус, куди виливали воду, який визначається загальною формулою — "де ніхто не ходить" (с. Мушні, с. Дроздинь). Серед більш детальних характеристик, називаються місця під піччю, під хатою (с. Березне), під стовпчик (с. Дроздинь). Показове мотивування такого вибору — "щоби ніхто *чужий* не вступав у неї" (с. Березне). Чітко виражене ставлення до води з мертвого як до такої, яка беззастережно належить сфері "смерті", а отже — "чужого", темного і "німого". Звідси звичай виливати воду під "німу стіну" знадвору (с. Переходичі) — так само тут під "німу стіну" в хаті кладуть небіжчика; слід згадати й про "німу" лаву, на яку клали померлого (с. Вежиця), і на яку вже ніколи не викладатимуть весільного короваю. Подібне визначене традицією місце ставало "прихистком" інших речей, які торкалися мертвого тіла — йдеться, зокрема, про рушник, яким обтирали померлого — його закопували у тому ж місці, куди виливали воду (с. Вежиця).

Збереглася давня традиція оббивати домовину (*гроб, домовку*) зсередини білими намітками. В обстежених селах був звичай міряти тіло померлого "дровиною" (її у подальшому вкидали у погребальну яму — с. Переходичі, або клали поверх могили — с. Вежиця, с. Старе Село, Борове). Інфоматори свідчили, що *гроб* робили більший за розмірами, ніж потрібно було за міркою — для того, щоби "туди більше одежи влізло", "налажують, що страх": в домовину вкладали багато хусток (існував звичай, що близькі та родичі йшли до померлої жінки з хустками), а також настольника ("буде стола застілать"), рушники ("буде умиваться, то щоб було чим витераться"— с. Дроздинь), покривало, подушки (навіть дві) (с. Березне, Борове); подеколи вкладали пов-

ний набір запасного одягу, включаючи білизну (с. Карпилівка, Дроздинь); зокрема, в с. Вежиця в домовину, за свідченнями, крім хусток і рушників, жінці вклали кілька спідниць, добрий шмат тканини й "тюлю" ("мо, ти там будеш замуж іти") — "набила повну домовку, вона не носила тут, то може на тому світі носитиме". Мотивування цього звичаю досить прозоре — крім вищезазначеної загальної формули "на той свєт", виявляється і, так би мовити, прагматичний підхід — "щоби було у що переодягнутися" (наприклад, на випадок дощу — с. Березне) — с. Карпилівка.

Загалом, обрядове використання тканини у поховальному обряді є надзвичайно насиченим — перед тим, як вкласти у гроб свічку, її обгортали рушником (с. Обсіч); на всій території зафіксовано звичай підкладати під плечі — "просто серця" — нове полотно, "бо Ісуса Христа полотном обматували" (с. Мушні). Воно могло бути як льняне (с. Мушні, Старе Село, Карпилівка), так і конопляне (с. Кам'яне), але обов'язково нове, деінде вказується — "сирове" (с. Карпилівка). Відомий тут і мотив передачі одягу "на той світ" через посередника — без будь-яких часових обмежень, навіть через 20 років. Натомість зафіксовано наратив, у якому "посередник" приходить уві сні жалітись: "Я її [адресата — *О.Б.*] не бачу, а мені наклали, і мені треба з ним носиться та охранять передачу" (с. Дроздинь). Локально зафіксовано звичай класти полотно — "подарок" — на кришку гроба (вєко), із подальшим його погребінням (с. Карпилівка, Дроздинь).

Усталеним виявився комплекс атрибутів, пов'язаних із перебуванням тіла померлого в хаті: запалена свічка, яку встромляли в хліб або зерно (с. Старе Село); вода — проста (с. Мушні) або солодка (с. Дроздинь, Вежиця), яку виставляли на столі або на вікні — "бо душа в хаті". Подальші дії з нею варіюються: через 12 (рідше — 9, 40) днів воду виливали на покутній ріг хати, у "глухе" місце (с. Переходичі), де ніхто не ходить (с. Мушні), під яблуню (с. Старе Село), хоч у цьому ж селі згадали, що колись воду виливали під ікони. У с. Карпилівка робили "ситу" (мед розводили водою) і ставили на вікно після поминального обіду. Тримали її там 10—12 днів, після чого виливали знадвору на покутній ріг хати. Ставлячи воду, на кілочку чіпляли рушника — "душа ще в хаті, то ще буде умиватись да втиратись" (с. Вежиця); у с. Карпилівка рушник підстеляли під хліб, який клали біля померлого. "Домовку" опускали на намітках (с. Карпилівка — на рушниках), які після того розривали (розрізали) і роздавали на кладовищі "похоронщикам" — "щоб руки утирали" (с. Вежиця).

Обрядодії, пов'язані з уявленнями про душу, належать до таких, які безумовно зберігають статус активної традиції. Аналіз усього зібраного у селах Рокитнівського району матеріалу свідчить, що найдавніша традиція передбачала перебування душі в хаті від 3-х до 12-и днів. Так, у с. Вежиця для покійного протягом трьох днів — "поки ще душа в хаті" — стояли страви з поминального стола — сита, борщ, "чай" (узвар з груш або яблук). Численні записи вказують на 12-денний термін зберігання води "для душі" (зокрема, с. Обсіч, Дроздинь); аналогічно, впродовж 12 днів утримувалися від роботи — не мазали і не мили, зокрема посуд, і взагалі — в хаті (с. Кам'яне), не білили припічка — "старались, щоб вода не капала" (с. Обсіч). Відтак ці терміни поступово відійшли — загалом для поминання померлого називають 9-й та 40-й дні, але воду "для душі" тримають 12 днів і досі.

До ключових моментів поминальної обрядовості відносяться дії, пов'язані із виносом домовини з хати і прямуванням поховальної процесії до кладовища (могилок). Спеціальні дії при виносі труни з хати, зупинки поховальної процесії на перехрестях в обстежених селах Рокитнівського р-ну Рівненської області майже втрачені. Проте добре збережені дії, які мали характер очищення й оберегу (і, відповідно, захисту усього живого). Вони припадають на час, коли тіло виносили з хати: на цей час приміщення закривали й мили (с. Обсіч); замітали "навпроти" сонця (с. Старе Село); сідали на лаву, де лежав покійник — "щоб не боятися" (с. Дроздинь, Старе Село); рідня заглядала у піч, "щоб не лякатись, щоб вночі не стояло в очах" (с. Борове). У хаті посипали пшеницею (с. Березне, Старе Село) або житом (с. Дроздинь). У с. Переходичі також сипали пшеницю, але усі три дні — "поки ще дух ходить" тут не замітали, так само як не зачиняли хату, не гасили свічку/не вимикали світло.

Не виявлено відомостей про те, що процесія зупинялася по дорозі, щоб померлому ви-

носили хліб. Вона рухалася майже без зупинок (тільки біля церкви, на воротах при вході на могилки — "бо на воротах небіжчика зустрічають покойники" — с. Борове). Лише у с. Вежиця зафіксовано звичай зупинятися на "розходниках" — "бо він ішов і такою дорогою, і такою", або біля хати родича чи знайомого — "бо він туди заходив" (останнє зафіксовано й у с. Старе Село) — як бачимо, ці обрядові дії майже втрачені. Проте голосіння (по хазяїну, матері, доньці, але не по старій бабі) — "од душі, яка тобі приходить на ум жалоба, то таке і говориш" (с. Дроздинь) — усе ще збереглося. Формули голосінь пам'ятають, і без особливого бажання, але відтворюють.

Миття рук у дворі небіжчика після повернення з могилок зафіксовано скрізь, проте у с. Переходичі до цієї обрядодії додався обхід навколо вогнища, у якому спалювали одяг померлого, а також стружки, які залишалися після виготовлення домовини.

Поминальна трапеза (*обід*, *поминки*, *причинна*) включає обов'язкову поминальну страву, яка, на наш погляд, виявила свою стійкість (і деякою мірою — консервативність). Йдеться про коржі, які випікалися з прісного тіста — їх ламали і з'їдали по шматочку перед початком поминального обіду (с. Мушні, Карпилівка); у с. Березне випікали три коржі — один брали на могилки, де роздавали присутнім, другий лежав на столі біля покійного, третій викладали після похорон — його також ламали на шматки і кидали у *канун* (з меду) для поминання (страва ця залишалася в хаті ще 12 днів); три пісні коржики випікали у с. Борове — їх кришили у коливо (і також залишали в хаті, тільки вже 40 днів). Очевидно, цей же варіант, але у своїй еволюції представлений у с. Переходичі, де "печеню" (печиво) заливали солодкою водою (або чаєм, тобто — узваром) та їли однією ложкою по черзі (щоправда, останнім часом тут вже роблять коливо з рису). Не меншою архаїчністю відзначається ще одна поминальна страва, в основі якої було застосування меду — крім вищезгаданої назви "*канун*" (також у с. Кам'яне), зафіксовано аналогічну страву під назвами "*сита*" (с. Вежиця, Обсіч), "*хана*" (с. Дроздинь). Дещо відрізняється традиція у с. Старе Село — респондент твердить, що основною стравою на поминальному "обіді" був борщ і пшоняна каша, а також "чай" (узвар з груш); розпочинали поминальну трапезу з борщу. Обов'язковим називають борщ перед початком "обіду" у с. Обсіч, Переходичах. На другий день після похорону ідуть на могилки на "обєд".

Аналізуючи й, відповідно, підсумовуючи зібраний у Рокитнівському районі Житомирської області етнографічний матеріал, вважаємо за необхідне виокремити інформацію щодо поховальної обрядовості в с. Вежиця, яка, порівняно з іншими обстеженими селами, видається найархаїчнішою. За твердженням респондента (Кузьмич Марія Лукашівна, 1928 р. н.), душа перебуває в хаті протягом 12 днів, тому для неї спеціально запалювали свічку, виставляли солодку воду та солодкого пирога (хліб). Ставлення до води "для покійного" було особливим — вважалося, що через 12 днів вона ставала "святою", а отже, її не можна було нікуди виливати. Вона мусила "йти до Бога" — для цього надворі розкладали вогонь, у який її й виливали. Дуже обережно ставилися до одягу з померлого — вірили, що протягом трьох днів небіжчик "стереже його надворі", тому на третій день його або прали (щоби потім роздати людям — така ж інформація зафіксована у с. Старе Село), або палили у дворі. Останнім часом, за свідченням респондента, такий одяг переважно палять (бо "тепер вже одежі хватає"). Лаву, на якій лежало тіло, називали "німою лавою" — після того, як небіжчика виносили з хати, її обсипали маком, хмелем, житом, в хаті сипали зерно пшениці — проте "німою" лава залишалася й надалі (на неї, зокрема, ніколи не садитимуть молодих на весіллі). Звертає увагу ще одна деталь — якщо для душі викладалися солодкі наїдки, то на поминальний обід готувалися несолодкі страви — пісні, солоні — бо це "гіркий обід". Серед обов'язкових страв називають борщ та сироватку — кашу (звичайно пшоняну), приправлену кислим молоком. Від такої ж каші, яку готували тут на хрестини, вона відрізнялася саме своєю "гіркотою", до бабиної ж каші на хрестинах додавали масло, яйця, молоко, мед (з часом — цукор).

Порівняно із родильною та поховальною обрядовістю, в межах обстеженої території весільний цикл відзначається однотипністю; відмінності виявляються переважно там, де більшою мірою збережені архаїчні риси. Сватати

(“*попитати*” – с. Мушні) дівчину йшли переважно батьки молодого, дядько. Брали з собою хліб (пиріг круглої форми, на відміну від видовженого пирога, який давали бабі на хрестини – с. Дроздинь), горілку (“горілка ваша, а девка наша” – с. Кам’яне). Якщо дівчина була згодна, відбувався обмін хлібом (пирогом) – сватам віддавали його загорнутим у рушник (полотно). Головним обрядовим хлібом на весіллі був коровай, який випікався тільки у молодого вночі перед весіллям (у с. Березне; у с. Переходичі в молодої пекли круглий “пиріг” – його брали з собою як молоду вели до молодого). У коровайниці по всіх обстежених селах кликали жінок “чесних, не розведених” (с. Мушні), їхня кількість коливалася. Так, у с. Вежиця кликали дев’ять жінок, а десятою була хрещена мати, яка й вчиняла коровай. По деяких селах обрядові дійства при виготовленні короваю відзначаються сталістю: у с. Переходичі поки випікався коровай, коровайниці рядилися; старша коровайниця, “озброївшись” сокирою, товкачем (а також поліном, віником і сажею – с. Старе Село, Вежиця), сиділа/лежала біля печі під припічком, щоб коровая не вкрали; тих, хто зазіхав, мастила сажею.

По всіх селах виготовляли “*йолку*” (*голлє* – с. Вежиця, *ліс* – с. Обсіч), яку встромляли у коровай, обліплювали тістом і запікали. Її неодмінно прикрашали квітами, червоними нитками. Подальші обрядові дії відзначаються варіантами – “*йолку*” ставили на покуті як ділили коровай (с. Мушні, с. Старе Село); її забирав собі той, хто дасть більше грошей при обдаровуванні молодих (с. Обсіч); знімають і кидають на дах, коли приходять до молодого (с. Дроздинь); її намагалися вкрасти, щоби отримати викуп – горілку. У с. Кам’яне та Мушні “*живу йолку*” прикрашали також і в молодої – цю гілку прибивали на дах хати молодого.

Передвесільний цикл у досліджуваному регіоні не відзначався особливою складністю. Власне, тільки в с. Вежиця зафіксовані відвідини молодого дівочим родом (йшли на “квітку”). Тут домовлялися про весілля й обдаровували рід молодого.

До ключових моментів весільного дійства належать: перепинання молодого на шляху до молодої, коли виставляли стіл із хлібом і горілкою (с. Мушні, с. Старе Село), а молодий відкуплявся горілкою; при зустрічі молодих обидві свахи запалювали свої свічки і з’єднували їх на порозі хати молодої (с. Обсіч), у с. Кам’яне молодий із тещею тричі цілувалися через поріг. У с. Вежиця молодому показували “фальшиву” молоду. Кульмінаційним і, відповідно, добре збереженим виявився весільний обряд з’єднання молодих у молодої, який полягає, крім з’єднання свічок на порозі хати, у міцному зв’язуванні їх попід руками наміткою (нею перед тим накривали віко діжки – с. Переходичі). Цьому ритуалу передувало завивання молодої, яке здійснювала переважно хресна мати (рідна мати): волосся розплітали, мастили маслом, завивали в обручик, закручений у хустку і вбирали у намітку (вельон), посипали житом, хмелем (с. Старе Село, Мушні, Дроздинь, Кам’яне, Переходичі, Вежиця). У с. Мушні, у дворі, перед тим, як наречену забирали в дім молодого, її рідня клала їй подарунки на голову.

Скрізь побутував звичай стрибати з воза на хлібну діжу. При зустрічі молодої свекруха, яка зустрічала молодих у вивернутому кожусі, виносила хлібну діжу, але ступити (стрибнути з воза) на неї дозволялося тільки тоді, як молода була “чесною” – порушення цієї умови загрожувало неврожаєм (с. Дроздинь, Кам’яне) і всілякими негараздами, а отже, за пам’яті респондентів, традиції дотримувалися. Показово, що віко діжі накривалося рушником, настільничком і кожухом (с. Кам’яне), або вишитою червоним нитками надіжницею (с. Вежиця). Цікаво, що з часом діжу замінив полотняний виріб – молодій просто простеляли рушника (с. Обсіч).

Основними моментами весільного дійства у молодого були: посад молодих, покривання молодої та урочистий розподіл короваю (інколи це відбувалося на другий день). Молоду своєю хусткою покривала свекруха – перед тим знімала намітку (вельон) і вінка та вішала на стіні (“...дівки до того вінка як біжать, то стіни геть пообдирають...” – с. Вежиця), або кидала дівчатам (с. Мушні, Обсіч, Березне).

Коровай, виготовлений у молодого, залишався в центрі весільного обряду. Його брав із собою наречений як ішов по молоду, з ним обходили навколо воза у дворі молодої, з ним молодий повертався разом із молодою у свій дім (с. Кам’яне, Вежиця). За розподілом короваю відбувалося обдаровування молодих. Молодим

стелили ложе (жартома, бо підкладали дрова — с. Переходичі) в клуні дві молодиці (заміжні, не вдови — с. Вежиця); у с. Мушні пам'ятають, що сорочку молодої "перевіряла" свекруха. По досліджених селах існував звичай нести молодій дружині сніданок — "чудили" — костку з м'яса (с. Мушні), але несли і їстівне — яєшню, вареники, млинці, голубці, сир (с. Кам'яне, Карпилівка).

Складовою післявесільного циклу в обстежених селах було рядження — "цигани" (с. Кам'яне), основними персонажами якого були фальшиві молоді, дід, баба, цигани тощо. На другий день варили юшку з курятини (с. Обсіч). Тоді ж батьків молодої тягли на возі "купати" до річки (с. Мушні), до магазина або чужого двору (с. Обсіч, Кам'яне). Щодо відвідання своїх батьків молодою, то в с. Дроздинь зустрілася згадка про звичай "йти по гребеня" — "...бо першого дня гребеня не брали, бо будуть "деті зубаті". А через тиждень "йде по гребьонку, щоб було чим полотна ткать".

Загалом сукупність зібраної інформації по всіх трьох складових родинної обрядовості поліщуків є надзвичайно важливою з огляду на її архаїчність. Незважаючи на фрагментарність опису окремих складових родинного циклу, вони виявилися відносно добре збереженими у пам'яті респондентів. Без цього повна реконструкція досліджуваних явищ була б неможливою.

The author analyzes the fieldwork evidence concerning magical rites that accompanied so called rites of passage — birth, wedding and death. This material was fixed in 2006 in 10 villages in the Northern part of Rivnenske Polissya ethnografic zone. The region is well known for integrity of its main archaic features. The author introduces main ritual terms, forms of implementation and attributes of the key life cycle events.

СЛОВ'ЯНИ БАШКОРТОСТАНУ: РОЗВИТОК ПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ ЧИ СТАГНАЦІЯ?

Фаріда АХАТОВА

Територія сучасного Башкортостану з давніх часів була зоною активної етнокультурної взаємодії. Давня уральська спільність (розпалась в IV—III тис. до н. е.) мала зв'язки з багатьма неолітичними культурами, формування фінно-угорського населення краю відбувалося за умови активної культурної взаємодії з індоіранськими племенами лісостепового Півдня. Розвиток Волго-уральської історико-етнографічної області в середині I тис. до н. е. до XVI ст. був пов'язаний з формуванням фінно-угорсько-тюркської спільноти. Тут, у серці Євразії, проходили давні торгові шляхи, що з'єднували південний Урал з північно-східною Руссю, з країнами Сходу, підтримуючи культуру різних народів [1]. Після приєднання Башкирії до Російської держави у другій пол. XVI ст. "відкрились" кордони для численних переселенців, представників понад ста етносів — східнослов'янських, фінно-угорських, тюркських та ін. У XVII—XX ст. активізувались міграції східнослов'янського населення, українці, росіяни та білоруси склали в регіоні демографічну більшість. Вступаючи у взаємодію з іншими етносами, вони продовжували процес формування євразійської культури.

Як розвивалась (і чи могла розвиватись) етнічна культура слов'ян в умовах багатонаціонального та поліконфесійного оточення? Чи могли українці, росіяни, білоруси Башкортостану зберегти свою самобутність, традиційну (селянську) культуру в нових геополітичних умовах, за зміни суспільних парадигм? Видається цікавим простежити вплив менталітету слов'янського населення краю на фольклорні процеси їх середовища.

Селяни (а саме вони були носіями фольклору), як правило, селились на вільних башкирських землях, утворюючи "гнізда" моноетнічних хуторів, сіл поруч з гніздами спорідненого етносу, або вливаючись в поселення останнього. Багато шкіл в Башкортостані були утворені переселенцями одного села. Звідси перенесення назв з батьківщини на новоутворені посе-

лення: наприклад, село Рублівка Полтавської губернії і село Рублівка Давлєкановського району Республіки Башкортостан. Слов'яни намагались відтворити традиційний уклад життя, займались землеробством, вели господарство; традиційні жанри фольклору так само продовжували функціонувати і розвиватись [2].

Серед переселенців були представники різних регіонів України, Росії, Білорусії, що внесли корективи в розвиток культури та менталітет людей конкретного регіону конкретного етносу ("Ми з Полтавщини", "Ми з Брянщини", "Ми з Вятської губернії"). У початковий період розселення в пісенному набутку домінували переважно пісні локального походження, що збереглись у виконавському репертуарі аж до 1930-х — кінця 40-х років [3]. Автор "Словаря русских говоров Башкирии" З. Здобнова простежила регіональні (діалектні) особливості в мові сучасного слов'янського населення краю [4].

Піднесення рівня самосвідомості "Ми з України" (Росії, Білорусі) активізувало проникнення репертуару, стилістичних та інших особливостей мови сусідніх поселень, вільне співіснування, а потім і взаємопроникнення та нівелювання деяких фольклорних діалектів в межах одного поселення. У більшості поселень склався осереднений музичний стиль [5]. Так, фольклорні традиції Архангельського району Башкортостану синтезували пісенні традиції Пензенської, Симбірської, Тамбовської губерній [6]. Одночасно простежувалась спільність із східнослов'янською (християнською) культурою, в т. ч. пісенною. Так, своїми для росіян вважались українські пісні, для білорусів — українські, російські і т. ін. За наявними матеріалами доля російських пісень у пісенному репертуарі українців і білорусів впродовж XX ст. збільшилась [7].

У 1930—1950-х роках у Башкортостані, згідно з архівними матеріалами та етнографічними дослідженнями автора, основу репертуару українських виконавців складали українські народні пісні, росіян — російські, білорусів — білоруські [8]. Найбільш відомими українськими піснями серед слов'янського населення були: "Розпрягайте, хлопці, коней", "Посіяла огірочки", "Понад лугом зелененьким", "Ой ти Грицю, Грицю", "Несе Галя воду", "Ой Семене, Семене". Значну частину репертуару українців в цей час складали і популярні російські пісні "По Дону гуляет козак молодой", "Уж ти сад", "Калина со малиной рано расцвела" та інші. Виконувались також російські частушки та ін. афористичні жанри [9].

В архівних працях українських вчених — збирачів та дослідників фольклору в Башкортостані 1942—1943 років М. Плісецького та М. Береговського [10] наведено лише 18 текстів російських пісень, записаних від українців Чишмінського, Давлєкановського, Аургазинського районів Башкортостану (українських пісень зібрано 309 зразків). Як зауважують вчені, ці пісні складають лише невелику частину зібраного матеріалу, "в селах звучить дуже багато російських пісень" [11].

Аналогічний процес відбувався в музичному побуті білорусів, які ще до переселення до Башкортостану мали розмитий менталітет.

У містах, великих селах та робітничих селищах, де переважала поліетнічна, часто уніфікована та нівельована культура, процеси природної етнічної та культурної асиміляції проходили більш активно і тому традиційні пісні залишались у минулому: "Ми городяни, у нас інша культура".

Трансформація етнічної та фольклорної свідомості народів Башкортостану у XX ст. була пов'язана з політикою інтернаціонального виховання, метою якого було утворення безликої спільноти (радянський народ). І хоч інтернаціональним вихованням були охоплені навчальні заклади всіх рівнів, ставлення до неросійських етносів в соціумі було негативне. Слова "татарин", "башкир", "чуваш", "українець" мали лайливе забарвлення. За таких умов були неможливі не лише розквіт, але й повнокровний розвиток національних культур. Для кожної людини "що себе поважала" рідною мовою вимушено ставала російська, рідною культурою — російська, що шкодило і самій російській етнічній культурі, оскільки все народне сприймалось як пережиток минулого.

У моноетнічних поселеннях, віддалених від центрів урбанізації природно-географічними бар'єрами (гори, труднодоступні ліси), краще збереглось етнічне ядро і традиційна культура. Під час фольклорної експедиції в Зілаїрський, Баймакський і Кугарчинський райони Башкортостану автор вивчала музичну культуру російських сіл Березівка, Кананікольське, Побоїще, Сурень. Унікальні зразки автентичного фольклору, записані тут, у Росії вже давно

вийшли з ужитку. Стан ущербності, трагічної визначеності відчувався при спілкуванні з нащадками заможних селян, що були колись розкуркулені (як у російських, так і в українських селах). Ми бачили страх в очах російських інформаторів, коли просили їх виконати пісні з інвективною лексикою: "Ви що, мене за це з села вишлють". Хоч незрозуміло, куди вже далі можна вислати старих, що проживають серед глухих лісів, де до найближчого поселення півсотні кілометрів ґрунтовою дорогою.

Можна відзначити декілька причин, через які в Башкортостані не зникли етнічні культури. Одна з них та, що музична культура східнослов'янських народів є самостійною, самодостатньою замкнутою системою. Вона продовжувала функціонувати, були збережені спільність території (поселення "гніздами"), етнорелігійна, етнокультурна та мовна спорідненість.

З іншого боку, і це важливо підкреслити, збереження етнічності і традиційності в середовищі східнослов'янських народів краю впродовж всього періоду їх проживання в регіоні було результатом дії закону консервації культури етносу в умовах поліетнічного оточення. Вказане явище було виявлене і описане Р. Кузєєвим та В. Бабенком на прикладі культури малої етнічної групи (МЕГ), тобто етнічної спільноти менше 100 тис. осіб, відірваної від материнського масиву, зокрема українців [12]. В Башкортостані МЕГ утворюють також білоруси, латиші, поляки, росіяни до МЕГ не належать, а складають найбільш численний етнос регіону.

На запитання, чому українські, російські та білоруські пісні в Башкортостані часто виконують представники інших етносів, виконавці відповідають по-різному. Пояснюють надзвичайною красою мелодій, моральною силою народної пісні. Науковці відзначають не лише духовний вплив народної музики, але і її психофізичну дію. Часто можна почути такі характеристики: "Якби я не співала і не танцювала — давно б у могилі лежала. Буває, як приступить до серця, аж дихать не дає, смерть свою чую. Тут заспіваю, заголошу на все село, сусідка прибіжить, інша. Разом зі мною починають співать, голосить, своє горе виливать. Так і відійде, полегшає, знов берусь по господарству бігати, дітей своїх глядіть" [13]. Саме народна музика, на думку дослідників, посилює захисні властивості організму: в ній природно об'єднались інваріантні інтонаційно-семантичні елементи, перевірені багатовіковою еволюцією людства. Традиційні пісні відповідають етнічній психології, національному характеру і темпераменту. Тому, опинившись на чужині, люди завжди намагались підтримувати контакти з культурою співвітчизників. Т. Шевченко, відбуваючи заслання на Уралі, за найменшої нагоди спілкувався з земляками. За його спогадами, пісня "Тече річка", яку він тут чув "переносила його на береги Дніпра, на волю, на милу вітчизну". Пісня "Про матроса" глибоко зачепила "нутро": її поет чув ще в дитячі роки на Україні. У хвилини роздумів Т. Шевченко любив затягнути рідну гайдамацьку "Ой поїзджає по Україні" або "Ой зійди, ой зійди ти, зіронько та вечірняя" [14].

Помічено також, що в нових територіальних умовах будь-яка етнічна група намагається зберегти свою унікальну культуру. До цього часу українці, що живуть у Канаді, співають пісні предків, видають фольклорні збірники [15].

Сьогодні в Башкортостані чітко простежується ще один рівень самосвідомості українців, росіян, білорусів: "Ми — башкирські українці (башкирські росіяни, башкирські білоруси). Ми не такі, як наші родичі на колишній вітчизні". Ця установка активізувала процес включення в репертуар пісень сусідніх народів, зміцніли фольклорні зв'язки східнослов'янських та тюркських культур краю. Процеси етновзаємодії проходять також у пісенній творчості удмуртів, чувашів, марійців, мордви, німців та інших народів [16]. Формується ідентифікація належності до громадянської спільноти "башкортостанці", всеросійської спільноти "росіяни", світової спільноти.

У наш парадоксальний час поряд з процесами природної асиміляції відбувається ріст етнічності, культурної самоідентифікації, зростає значення фольклору, як актуального мистецтва. Почався процес відродження традиційної, у тому числі й музичної, культури українців, росіян, білорусів Башкортостану. Активізувалась діяльність національних рухів, національно-культурних центрів: Науково-культурного центру (НКЦ) українців Башкортостану "Кобзар", Собору росіян Башкортостану, НКЦ білорусів "Спатчина" та ін., що вивчають і пропагують культуру в засобах масової

інформації та шляхом організації фольклорних колективів. Видаються енциклопедії, монографії, збірники, присвячені історії та культурі етносів. Проте узагальнюючі наукові праці з історії та етнографії слов'янського населення окремих регіонів відсутні. Досі немає загальноросійської програми відродження культури чисельних етносів — росіян, українців, білорусів.

[1] *Кузеев Р.* Народы Южного Урала и Среднего Поволжья: этногенетический взгяд на историю. — М., 1992.

[2] *Ахатова Ф.* Украинские песни в Башкортостане. — Уфа, 2000.

[3] Русские песни и рассказы. Записи экспедиции 1938—1940 гг. // Архив УНЦРАН. — Ф. 3, оп. 12, д. 324; Русские песни: Записи экспедиции 1938—1940 гг. // Архив Уфимского научного центра РАН. — Ф. 3, оп. 12, д. 323; Русский фольклор Башкирии. Записи экспедиции 1948 г. // Архив Уфимского научного центра РАН. — Ф. 3, оп. 12, д. 325—327, 329—333; Русский фольклор: Материалы экспедиции 1949 г. // Архив Уфимского научного центра РАН. — Ф. 3, оп. 12, д. 332.

[4] *Здобнова З.* Словарь русских говоров Башкирии. — Уфа, 1997. — Т. 1.

[5] *Брянцева Л.* Русская песенная традиция в Башкирии // Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. — Уфа, 1998. — С. 103—112.

[6] *Родителева М.* Русская народно-песенная традиция Архангельского района Башкирской АССР (к вопросу о методе комплексного анализа): Дипломная работа № 413 / Уфимский гос. ин-т искусств. — Уфа, 1986.

[7] Песенный фольклор украинских переселенцев в Башкирии / Вст. ст., сост., примеч. В. Бабенко и Ф. Ахатовой. — К.; Уфа, 1995; Песни беларусских переселенцев в Башкортостане / Сост., нотация, вст. ст. Ф. Ахатовой. — Уфа, 2001.

[8] Русские песни и рассказы. Записи экспедиции 1938—1940 гг. // Архив Уфимского научного центра РАН. — Ф. 3, оп. 12, д. 324; Русские песни. Записи экспедиции 1938—1940 гг. // Архив Уфимского научного центра РАН. — Ф. 3, оп. 12, д. 323; Украинцы в Башкирии: Записи экспедиции 1942—1943 гг. // Архів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. — Ф. 12, од. зб. 1, спр. 3—5, од. зб. 2, д. 10 од. зб. 4, спр. 2; Русский фольклор Башкирии: Записи экспедиции 1948 г. // Архив Уфимского научного центра РАН. — Ф. 3, оп. 12, д. 325—327, 329—333; Русский фольклор: Материалы экспедиции 1949 г. // Архив Уфимского научного центра РАН. — Ф. 3, оп. 12, д. 332.

[9] *Ахатова Ф.* Традиционный музыкальный фольклор восточно-славянских народов Башкортостана. — Уфа, 2004.

[10] Українці в Башкирії. Записи експедиції 1942—1943 рр. // Архів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. — Ф. 12, од. зб. 1, спр. 3—5; од. зб. 2, спр. 10; од. зб. 4, спр. 2.

[11] *Плисецький М.* Фольклор українських переселенців у Башкирії // Архів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. — Ф. 12, од. зб. 1, спр. 3, арк. 279.

[12] *Кузеев Р.* Народы Южного Урала и Среднего Поволжья: этногенетический взгляд на историю. — М., 1992; *Бабенко В.* Украинцы Башкирской ССР: Поведение малой этнической группы в полиэтнической среде / Ин-т истории, языка и лит-ры Уральского отд. РАН. — Уфа, 1992.

[13] *Ахатова Ф.* Полевые дневники. — 1989. — С. 5.

[14] *Шевченко Т.* Автобиография. Дневник. — К., 1988. — С. 94, 92, 93.

[15] *Руденко-Десняк А.* Там, вдали от дома: Украинцы в США и Канаде // Дружба народов. — 1991. — № 7. — С. 156—175; № 8. — С. 222—244; № 9. — С. 188—212.

[16] *Христолюбова Л.*, *Минниахметова Т.* К изучению удмуртов Башкирии // Этнос и его подразделения / Ин-т этнологии и антропологии РАН. — Уфа, 1992. — Ч. 2. — С. 138—148; *Карпухин И.* Свадьба русских Башкортостана в межэтнических взаимодействиях / Стерлитамакский гос. пед. ин-т; Ин-т истории, языка и литературы Уфимского научного центра РАН. — Стерлитамак, 1997.

This article is dedicated to development of song culture of the Slavonians who live in Bashkortostan. The author of the article determines value of folklore and status of musical culture of the Ukrainians and the Russians who live in this country.

ШЛЮБНИЙ ВИБІР ТА ШЛЮБНИЙ ДОГОВІР ЯК ГЕНДЕРНА СОЦІАЛІЗАЦІЯ МОЛОДІ У ЗВИЧАЄВОМУ ПРАВІ

Ірина МАЛЮТІНА

Важливим етапом у житті людини є укладання шлюбу, який, власне, і становить основу для створення сім'ї. Як одна з форм регулювання статевих стосунків, шлюб не обмежується лише правовою основою. Він концентрує у собі всю сукупність соціальних відносин, досить складну діалектичну єдність біологічного і соціально-матеріального, духовного, громадського і особистого [1].

"Як тільки молодь піднялась на ноги, батьки й матері клопочуться, щоб їх спарувати, одружити, щоб парубок недовго гуляв, не зледащів. Коли ще у нього з'являється нахил до пияцтва та розбишацтва, то мерщій шукають йому жінку, щоб зв'язати його ланцюгом родинних обов'язків. Але примусу не буває, і парубок, і дівчина вільні братись по своїй уподобі. Дівчина пильнує швидше вийти заміж, бо дома на пристаркувату дочку дивляться скоса: "Хоч за вола, кажуть, аби дома не була" [2].

У "Правах, за якими судиться малоросійський народ" 1743 року читаємо: "...Літа же дівици къ вступленію в супружество за совершенные и считаються, если онша будєть ймѣть от рожденія своего сполна тринадцять..." [3]

Народ схвалював ранні шлюби серед молоді. Про це свідчать прислів'я: "Хто рано встає і рано жениться — не розкаюється"; "Рано встане — діло зробить, рано жениться — дітей до розуму доведе". Вікова різниця між нареченими, за народними уявленнями, мала бути невеликою [4].

Щодо об'єктивних умов формування шлюбно-сімейних звичаїв, то в Україні вони відзначались особливою різноманітністю. Адже відомо, що окремі землі України тривалий час перебували у складі різних держав, кожна з яких була своєрідною щодо соціально-економічного розвитку, політичного устрою, конфесійної ситуації. Це врешті-решт призводило до формування регіональних типів традиційно-побутової культури України. Дуже складними були соціальна й етнічна структура населення, характер міжетнічних та міжрегіональних взаємин, що також позначалося на системі звичаєвих правил, норм поведінки та моральних підвалин. Всі ці чинники сприяли варіативності поглядів на вибір шлюбної пари.

Проте в усьому цьому розмаїтті існувала усталена основа, притаманна українському населенню всіх регіонів України. Однією з її складників була система цінностей родинного життя. У середовищі українців підготовка до сімейного життя ніколи не сприймалась лише як особиста справа тих, хто укладав шлюб, їхніх батьків та родичів; це була і справа громадськості. Вплив громадськості на практику добору шлюбних пар та утворення сім'ї здійснювався через цілу мережу добре організованих інституцій: сільську громаду, молодіжні об'єднання — парубоцькі та дівочі громади [5].

"...Ще в давнину були в нас окремі організації молоді, — це парубоцькі чи дівоцькі товариства, в яких гуртувалася молодь, що готувалася до побрання ...Вечорниці — збори хлопців і дівчат увечері до півночі, а збори до світання — це досвітки ... Такі збори в літі — це вулиця..." [6]

Гендерна адаптація, як прояв соціалізації, давала можливість узгодження з існуючими в суспільстві гендерними нормами і ролями. Внаслідок гендерної адаптації набувалось вміння співвідносити свою поведінку з природньою сутністю своєї й іншої статі, з характером усталених міжстатевих стосунків у даному суспільстві, громаді, родині.

"Сходини молоді для забав і парування в ріжних формах практикувалось, очевидно, у всіх наших племен від непам'ятних часів. При тім молодці й дівчата виступали групами більш або менш організованими, які являються прототипами пізнішої "парубоцької" і "дівоцької громади" [7].

"Вулиця" — це стародавні традиції — рештки парубочих та дівочих громад-куренів. Тут дівчата розповідали по черзі казки, співали (вечорами у будні дні), жартували, оповідали про сільські новини, про особливі події... Пізніше приходили хлопці до гурту дівчат; вони разом співали, жартували... "Вулиця" часто затягалася за північ й сільська адміністрація (староста, соцький та десятники) розганяла "вулицю".

Духовенство проповідувало проти "вулиці", хоч ті збори були дуже пристойні й культурні…

Пізно дівчата поверталися з "вулиці", чим батьки й матері були дуже невдоволені й не хотіли пускати своїх доньок на "вулицю", але вони тікали.

"Вулиця" тяглася до осени, до Семена, а взимку вже були досвітки та вечорниці" [8].

Головними осередками спілкування й підбору шлюбних пар в Україні були саме вечорниці, які можна сміливо вважати своєрідною школою підготовки молоді до сімейного життя. На вечорниці збиралися, як правило, у хаті удовиці чи одинокої літньої пари. Дівчата приносили прядиво, вишивання чи плетіння, і кожна намагалася якомога краще показати своє вміння. Праця чергувалася з розвагами: танцями, піснями, жартами, іграми, під час яких відбувалося знайомство дівчат із хлопцями.

Українські вечорниці — явище давнє, воно пройшло декілька етапів історичного розвитку: перший базувався на пробному шлюбі, тобто фактичному співжитті парубків та дівчат, що було характерно для первісного суспільства; другий становив перехідну фазу від звичаю фактичного співжиття молоді різної статі до шлюбного життя. З виникненням приватної власності з'явилася потреба у спадкоємці, якому можна було б передати цю власність. Необхідний для цього механізм фіксації статевих взаємин і був віднайдений у вигляді шлюбу. "Класичні " вечорниці, тобто ті, що побутували в останні два-три століття як сфера молодіжних розваг, зберігали при цьому деякі компоненти попередніх етапів. Залишки пробного шлюбу набули звичаю женихання — відкритої форми зближення молоді.

"Дослідники підкреслюють, ніби в нас у глибоку давнину було тимчасове вільне співжиття молоді ще до весілля, це шлюб на спробу, добре відомий і іншим народам. Остатки цього бачать у тому, що в разі потреби, молодого "в коморі" замінює старший дружко й тепер" [9].

Забави та ігрища були лише зовнішніми атрибутами вечорниць. Насправді ж вони жили своїм складним внутрішнім життям, де взаємини між учасниками виходили далеко за межі розваг. На них формувалися майбутні шлюбні пари, що обставлялося складною системою традиційних етичних уявлень і норм. Якщо парубок обирав собі дівчину, то їхні прогулянки були суто приятельськими і не зобов'язували "стояти на рушнику". Але якщо дівчина приймала вибір, то парубок ставав її захисником і мав певні права, зокрема право на проводжання. Домогтися ж права на поцілунок або на те, щоб вести дівчину під руку, він міг тільки обравши її до шлюбу і повідомивши про це батьків. Від цього моменту парубок повинен був піклуватися про свою обраницю, берегти її честь, а після заручин пара давала присягу на вірність одне одному [10].

Мала місце гендерна диференціація стилю і моделі поведінки парубків і дівчат. Дівчата, як правило, демонстрували пасивність, залежність, статичність, тоді як парубкам, були притаманні активність, домінантність у стосунках з протилежною статтю. Як виняток, допускалась зміна гендерних ролей: дівчина мала право проявити активність і ініціативу в питанні шлюбу.

Народна етика виробила цілу систему уявлень щодо прав парубків та дівчат на порі та черговості їхнього одруження. Звичаєве право у цьому плані було категоричним: першими ходити на вечорниці, як і одружуватися, мали старші діти, і ніхто з молодших братів та сестер не міг заступати їм дорогу. Особливо ретельно ставилися до черговості дівування. І це не випадково, бо якщо першою одружувалася молодша сестра, старшу могли вже і не взяти заміж.

Проте були у шлюбній практиці і порушення усталених норм. Наприклад, коли старший син виявлявся неслухняним, батько дозволяв парубочити молодшому синові, обходячи старшого, або коли старший ішов служити до війська, наступний за віком брат перебирав право на парубкування. Траплялися порушення черговості і зі смертю батька, коли не було кому врегулювати усталений порядок. Це бувало нечасто, оскільки за дотриманням норм стежили не тільки старші в родині, а й громадськість, яка різко засуджувала порушників сімейного права. Про таких зневажливо казали: "перебив свого брата", "потоптав старшого", "підім'яв сестру" тощо [11].

Гендерна ідеологія відображає інтереси обох соціальних груп — чоловіків і жінок як таких, що мають спільні інтереси, цінності, проте принципово відрізняються. Належність майбутньої подружньої пари до одного соціального прошарку, близькість їхніх ціннісних орієнтацій, уявлень про шлюб, гендерні ролі один одного, були запорукою шлюбу "раз на

вік". Ці умови сприяли швидкому призвичаєнню, пом'якшували чи зменшували імовірність конфліктів, особливо на початку подружнього життя, або при укладанні примусового шлюбу.

Тривалий час існуючі господарські міркування при укладанні шлюбу позначалися на певній обмеженості кола вибору шлюбного партнера, тобто соціальній ендогамності шлюбу. Традиційно підходили й до вибору шлюбного партнера. Віддавали перевагу людині, яку добре знали, — саме це і зумовлювало локальний принцип підбору. Щоправда, у традиціях слов'янства — знаходити суджену у чужому роду (так званий шлюб умиканням). Але принцип тут був такий: "Бери жінку зблизька, а крадь здалека". Наречених, як правило, вибирали зі свого села, рідко — з сусідніх. До шлюбу хлопця з дівчиною з іншого села ставилися з пересторогою. Особливо недоброзичливо приймали в своєму середовищі жінку: вона фактично все життя була в селі чоловіка чужою. Більш терпляче ставились до приймака з іншого села — його через певний час приймали і визнавали за свого. В основу цього звичаю було покладене бажання краще пізнати ту родину, з якою мали породичатися. Репутація сім'ї наречених мала дуже велике значення.

"В давнину звичайно жінку брали з іншого роду (ексогамія), але це рано в нас змінилося, — стали брати з роду свого (ендогамія); ось чому й тепер навіть дошлюбний зв'язок дівчини з хлопцем з свого села не такий соромливий, як з чужим" [12].

Обрання ж судженої здалека практикувалося тоді, коли про неї якомога більше дізнавалися, принаймні про головні якості.

Ці якості, зокрема, мали можливість яскраво розкритися на ярмарках, куди з'їжджалися мешканці навколишніх сіл. Батьки нерідко спеціально брали на ярмарок своїх дорослих дітей і те, що вони майстерно виготовили: рушники, сорочки, килими, кошики тощо. Такий "товар" був найкращою для них характеристикою, адже головними критеріями оцінки шлюбного партнера традиційно вважалися працелюбність та господарність. Неабияку роль грала й зовнішність дівчини [13].

Народна мудрість вчить любов на маєток не міняти, бо "не з багатством жити, а з людиною". Тому й виробилися в народі відповідні погляди й вимоги щодо наречених. Молодий насамперед мав бути доброї вдачі, розумний, достойний, любити дітей, володіти певною спеціальністю і сумлінно працювати, поводити себе статечно, не пити, не зраджувати своєї дружини.

Вірність у коханні в українському фольклорі піднесена до рівня відданості вітчизні. Молода мусить бути гарного роду, тобто походити з чесної і працьовитої сім'ї, любити дітей, вміти вести домашнє господарство, мати охайний вигляд, бути здоровою, вродливою, не зрадливою, приємною в розмові, кмітливою, не сварливою. "Сварлива жінка гірш, ніж коню хомут" [14].

Саме розумові здібності людини відігравали велике значення при виборі нареченого чи нареченої. Про це свідчать приказки: "Краще з розумним у біді, ніж з дурним у добрі"; "Краще з розумним два рази загубити, як з дурним раз знайти"; "З розумним розуму наберешся, а з дурним і останній згубиш" [15].

Серед українців у XIX — на початку XX ст. був поширений принцип національної ендогамії, українці одружувалися з українками і надзвичайно рідко — з представницями інших національностей. Єврей, щоб одружитися з українкою, мусив перейти у християнство — вихреститися. Якщо поляк брав шлюб з українкою, то це відбувалося в церкві, а не в костьолі.

Обов'язковою умовою шлюбу була відсутність родинних зв'язків між молодими. Церковні канони забороняли шлюби між кумами та їх дітьми. У "Правах" зазначено: "По правамь Божїимь и Христіанскимь никто да нє дерзаеть близкую сєбі в сродсві в жену понимать, даже до стєпєни по узаконеній православлавниє восточния церкви.

А когда би кто, відая дівицу или жену в сродстві сєбі близкую либо по отцу, либо по матєри з умислу противно узаконенію церковному поняль, у таковаго на суді, в томь ділі позванного по подлиннимь доказательствамь иміній его недвижимих, а вь небитій тіх, движимих половина отобрана бить иміеть на Государя; да и жена тая, которая бь відая о сродстві, замужь пошла, приданного, такь же и своихь собственних, єсли би иміла, иміній половини жь лишаеться, и обоє таковиє супруги иміють от супружества бить разлучени, а толко при другой половині иміній своихь остануться до смерти. Да онаго жь, в сродстві жєнившагося, ни в какой чинь допущать нє надлєжить, по смерти же их діти, которие в томь кровос-

мішенія супружестві родилися, не толко в половині иміній тіхь никакова участія имьть не будут, но и сами за незаконнорожденних вминаються, а имьнія ть по смерти таких родителей спадають на родственников ихь обоихь, смотря по линии сродства"[16].

В українців упродовж віків сформувалися два основні варіанти вибору наречених: кохання і економічна вигода. Молодь переважно керувалася почуттями. Батьки ж часто зважали на матеріальний бік укладення шлюбу. Оскільки в Україні вибір шлюбного партнера за взаємною приязню мав традиційну основу, то шлюби за розрахунком укладалися рідше.

Звичаєве право українців обмежувало укладання нерівних шлюбів насамперед між багатими і бідними. Заможні господарі неохоче родичалися з біднотою, але й бідні селяни так само вважали за краще добирати собі пару серед рівних: "Не з багатством жити, а з людиною", — говорилось у народі. Але інколи, щоб поліпшити матеріальне становище, батьки силоміць віддавали дітей у заможну сім'ю[17].

Процес гендерної соціалізації охоплював декілька етапів, що були спрямовані на підготовку дівчини та парубка до виконання жіночих та чоловічих соціальних ролей.

Важливу роль у виборі наречених відігравали батьки. Вважалося, що без батьківського благословення неможливо створити щасливу сім'ю. Щоправда, останнє слово-згода під час сватання та вінчання в церкві завжди було за молодими. Дівчину чи хлопця рідко примушували до одруження. В українських сім'ях в усі історичні періоди здебільшого намагалися враховувати бажання чи дії всіх членів, незалежно від віку і статі.

Участь молоді у вирішенні питання про одруження є показником демократизації суспільства та рівноправності членів сім'ї. У "Правах" знаходимо цьому підтвердження: Сговорь о супружестві, котирий родители намісті сынов, или дочерей своихь ділають, еже-ли діти возрастние, тогда ж, а маловозрастние, пришедь в возраст, явственно на тое соизволят, или хотя и тихо, си есть, когда би, будучи при сговорі ономь, молчали и не противилися и предь самимь вінчаниемь на то жь согласовали, обязуеть ихь к супружеству.

А естли би діти при родителскомь о супружестві ихь сговорі и не присутствовали, и о томь не відали, но пришедь во возрасть и извістясь о такомь про себе сговорі, тому согласовали бь, то обовязуються кь супружеству; инако же, ежели межь дітми согласія ніть, уговор родителскій, об нихь учиненний, не обязуеть ихь"[18].

Гендерна соціалізація — засвоєння людиною культурної системи гендера того суспільства (громади, родини), в якому вона живе, своєрідне суспільне конструювання відмінностей між статтю — диференційована соціалізація, яка формується в контексті звичаєво-правових відносин і реалізується через засвоєння усталених типів чоловічої і жіночої поведінки, звичаєвих норм, цінностей, або через тиск суспільства з метою прищепити людині загальновизнані правила і стандарти поведінки. Родина, однолітки, церква, суспільна думка, звичаєвість є основними соціалізуючими факторами.

Батьки, звичайно, завжди втручались у процес одруження своїх дітей, але їхня роль у цьому на різних етапах історичного розвитку була неоднаковою. За умов патріархальних взаємин ця роль була визначальною, оскільки батьки могли позбавити спадщини або ж посагу.

Траплялися випадки, коли між батьками і дітьми виникали непорозуміння щодо майбутнього одруження. Часом батьки відмовлялися благословити шлюб, який їм видавався небажаним. Інколи молоді не хотіли одружуватися з нареченими, кандидатури яких пропонували родичі.

Якщо між батьками і молодими не було досягнуто згоди, батько міг не дати посагу неслухняній доньці або позбавляв непокірного сина права на спадок його частини майна. У таких випадках молодим доводилося втікати напередодні одруження. В Україні такі шлюби називали "уводом", або "уходом", і вони траплялися вкрай рідко. Це зазначено і в "Правах...": "Которая бь дівица посягла за мужа безь волі отца или матере своея, либо по смерти ихь безь волі братовь или дядей роднихь и близких родственниковь, и в которихь би била вь опекі, таковая лишается приданного, такожь отческого, матерного и другого наслідного именія, котороє приходить би на єя иміло, но оное все имьніе, мимо єя принадлежать будеть иннимь, постояннимь сестрамь или братамь еи. То жь разуміть и о такой дівиці, которая бь, не вступая за волею родителей или опекунов, в законное супружество, самоволно жила и без-

чинствовала, противясь оньімь родителемь или опекунамь своимь" [19].

Українське звичаєве право засуджує насильницькі шлюби. "Силою не будеш милою" [20]. І це стосується не лише дівчат, а й парубків. У реальному житті такі шлюби зустрічаються не часто. Через це протест проти силування в одруженні в українській народній творчості звучить досить гостро. Це й дало підставу І. Франкові зазначити, що "такий гарячий і живий протест проти силування свідчить іменно о тім, що силування те серед нашого народу — случай рідкий, що у наших дівчат дуже живе сильне почуття свободи до власної волі" [21].

Підтвердження знаходимо і в "Правах...": "Волныхь людей насилно в супружество не приводить.

Всякого званія и чина людей волныхь, какь мужеска пола ні какой дівици или вдови женить, такь и женска пола ни за кого замужь не видавать, насиліємь, безь соизволенія и согласія ихь самихь, никто не иміеть; однако жь всякь из нихь, хотя по доброй волі своєй, точію с відома и позволенія родителей, а в небытии родителей, с совіта и соизволенія ближайшихь сродниковь и опекуновь, в супружество вступат должни" [22].

Це надзвичайно прогресивне явище в шлюбних стосунках в Україні привертало увагу багатьох вчених, зокрема М. Костомаров з цього приводу писав: "Примусові шлюби за волею старших, які так часто здійснюються у великоросів, у малоросів зустрічаються рідко. Одруження відбуваються переважно за взаємним бажанням молодих і це цілком природно, де існують вулиці, вечорниці й досвітки, і все це в кінцевому наслідку на те й склалось, аби молодь обох статей знайомилась і здружувалась між собою, звичайно молодець одружувався на такій дівчині, яку знав давно..." [23]

Із розвитком капіталістичних відносин, зміцненням економічної незалежності дітей від батьків, послабленням сімейного контролю над дорослими дітьми зростала роль молоді у самостійному вирішенні питання про своє одруження. Вже у другій половині XIX ст. в більшості районів України поширилась практика участі молоді у шлюбних змовинах та сватанні [24].

Традиційне сватання відбувалося у формі переговорів послів молодого з батьками дівчини. Цей досить складний обряд стисло описав Тарас Шевченко: "Покохавшись літо чи то два... парубок до дівчиного батька й матері посила старостів, людей добромовних і на таку річ дотепних. Коли батько і мати поблагословлять, то дівчина, перев'язавши старостам рушники через плечі, подає зарученому своєму на тарілці або крамну, або самодільну хустку" [25].

В основі укладання шлюбу в Україні XVI—XIX ст. був договір (згода, змовини) між родичами молодого і молодої. Шлюбний договір спочатку укладався усно, а починаючи з XVII ст. оформлявся і письмово [26].

Проте іноді траплялися випадки відмови від одруження, що загрожувало недоброю славою родині.

Особи, які порушували договір, підлягали покаранню. Якщо наречений або наречена відмовлялися взяти шлюб, це вважалося ганьбою як для хлопця, так і для дівчини, від яких відмовлялись. Скарга до суду в таких випадках мотивувалася тим, що порушено дошлюбний договір і нанесено збитки [27].

Дослідження щодо порядку відшкодування шлюбних витрат у разі відмови від весілля в контексті як звичаєвого, так і офіційного права, вивчав проф. О. Кістяківський, який свого часу дослідив і проаналізував рішення з цих питань волосних судів Київської, Чернігівської, Харківської, Полтавської, Єкатеринославської губерній [28].

Про те, що за відмову від шлюбу одна із сторін має сплатити збитки, йдеться у всіх рішеннях волосних судів. Але тут виникає питання, з якого моменту договір про шлюб вважається дійсним? Ряд рішень дає право стверджувати, що саме з моменту вручення нареченою рушників або хусток договір про шлюб вважається чинним. Значення рушників, вручених нареченою сватам, трактується в одному з рішень волосного суду: "...рушники — суть знаки договору про шлюб" [29]. Але обов'язковим має бути вручення нареченою рушників сватам добровільно і особисто. В іншому випадку волосний суд відмовив у позові нареченого на тій підставі, що рушники сватам подавала не наречена, а її мати за відсутності дочки, отже мати і свати порушили звичаєве право [30]. Також волосний суд відмовився стягти збитки через те, що сватання відбулося між батьками нареченого й нареченої не вдома, а в шинку, і без вручення нареченою рушників

сватам. Більше того "...оштрафовані за це обидві сторони на користь волосного суду" [31].

Коли наречений живе в іншому селі, сватанню передують "оглядини", тобто огляд стороною нареченої господарства нареченого. Але відмова від шлюбу після оглядин, доки не подані рушники, не дає права на виплату збитків.

У процесі гендерної адаптації людина відчувала на собі нормативний та інформаційний тиск з боку оточення. Як правило, підпорядкування нормам викликалося як системою виховання, так і бажанням не відрізнятись. Ефективність гендерної адаптації залежала від того, наскільки правильно людина сприймала себе і своє оточення..

Аналізуючи матеріали та рішення волосних судів не можна не помітити, що наречені частіше відмовлялися від нареченого. Ця обставина, очевидно, зумовлена нерівністю шансів на вибір для нареченого і для нареченої. Юнак ще до засилання сватів намічає собі підходящу дівчину, тоді як вона досить обмежена у своєму виборі. Дівчина, за звичаєм, чекає випадковості, щоб упав на неї чийсь вибір, і часто їй тяжко відмовити першому нареченому, бо невідомо, чи трапиться інший. Тому іноді дівчата дають згоду на шлюб поспіхом, не обміркувавши. Давши згоду, наречена та її батьки поспішають зібрати відомості про нареченого. Крім того, не можна не погодитися з глибоким змістом українського прислів'я: "Гарна дівка — як засватана" [32]. Часто трапляється, що дівчина подобається парубкові, але він ще не готовий засилати сватів. Дізнавшись, що вона подала рушники іншому, — засилає до неї і від себе старостів, або вмовляє дівчину відмовитися від першого нареченого і почекати його.

Слід зауважити, що основні мотиви, за яких наречена відмовляється від нареченого, зводяться до таких: наречений хворий [33]; старий [34]; наречений поганої поведінки, поганого характеру, пиячить; наречений вдівець, а молода наречена передумала одружуватися з вдівцем, що має дітей, і вони також проти цього шлюбу [35]; нареченій або її батькам не подобається господарство нареченого, його незаможність; наречений образив наречену, або недобре про неї озивався; батьки примусово видають дочку. Всі перераховані виправдання відмов через безпідставність залишалися поза увагою судів.

Характерно, що коли одна із сторін відмовляється від шлюбу, волосні суди, крім посилання на хвороби і обіцянки дати розписки на землю до шлюбу, виправдань не перевіряють [36]. Трапляються випадки, коли такі виправдання визнаються і особи звільняються від сплати витрат. Таких випадків небагато, але вони варті уваги як у площині звичаєвого, так і офіційного права.

Відомо, що старости при заручинах не соромляться прибрехати, вихваляти нерідко неіснуючі якості нареченого. Як волосні суди сприймали цю оману, з рішень не видно. Але можна припустити що вибачали, оскільки всі знали, що старости зобов'язані підбріхувати. Проте навмисний обман при укладанні шлюбного договору з боку самого нареченого суди не залишали без уваги.

Селянин приїхав зі своїми старостами в чуже село і, сватаючись, оголосив себе заможним господарем та завдяки цьому домігся згоди нареченої подати рушники сватам. Та коли виявилося, що він говорив неправду і у нього взагалі немає ніякого майна, то дівчина відмовила йому. Волосний суд відмовив нареченому стягти збитки з батьків нареченої, відмовив також і в позові, звинувативши у нечесності. Суд виніс звинувачення нареченому "...в розстройстві шлюбу через обман" [37].

Отже, волосні суди визнавали лише три обставини, за яких сторона, що відмовилась від шлюбу, звільнялася від сплати збитків, нанесених іншою стороною:

—якщо наречений обдурив при заручинах наречену і її батьків відносно свого майнового стану;

— якщо сторона не виконувала умов дошлюбного договору і відмовлялася виконувати надалі;

— тяжка хвороба нареченого або нареченої, що підтверджувалося рішенням волосного суду, який перевіряв ці посилання. А також смерть, каліцтво та інші неочікувані випадки.

Для створення правового звичаю потрібен певний час. Звичай має проявити себе у великій кількості випадків, для того, щоб було встановлено його існування. Правовий звичай формується попереднім поколінням чи поколіннями. Він постає завдяки уявленню попередників про необхідне, корисне, справедливе.

Звичаєве право завжди стояло на захисті високої гідності як в шлюбно-сімейних взаєминах, так і в дошлюбних стосунках між нарече-

ними. Це частково трансформувалося в право офіційне. Тому, розглядаючи питання сплати збитків за відмову взяти шлюб, слід торкнутися ще одного досить важливого аргументу, що став предметом розгляду в судових справах.

Нерідкими були випадки, що сторона, яка відмовилася від шлюбу, засуджується до виплати "безчестя" на користь іншої сторони, або ж карається за безчестя, кепкування, конфуз, сором, висміювання, коли відмова відбулася у формі образи для іншої сторони. Також, якщо сторона, яка відмовляє, виправдовує свою відмову звинуваченням іншої сторони у фізичних або моральних вадах, надуманих і образливих.

За безчестя стягується з обох сторін, і в такому разі суд рівною мірою захищає кожного з них від образ. Безчестя присуджується завжди на користь нареченої і нареченого, і лише у деяких випадках – батькам молодих. Безчестя для нареченої визнається, коли дівчину називають хворою, коли наречений відмовляється від шлюбу не вказуючи причини; відмова літнього нареченого від молодої нареченої, бо посватався сп'яну; надумані фізичні вади нареченої. Для нареченого безчестям вважається скарга нареченої, ніби наречений після сватання звертався до неї з сороміцькими пропозиціями; думка нареченої, що наречений легковажний і має поганий характер; заява нареченої на другий день після весілля, що вона має іншого нареченого; кепкування з нареченого при народі [38].

Не в усіх рішеннях волосних судів визначалося, скільки присуджено за безчестя. Там, де вказувалося, більший його розмір становив 16 руб., а нижчий – 2 руб. Іноді замість сплати за безчестя присуджувався арешт, та він застосовувався до тих, хто не міг сплатити штраф грошима [39].

Дошлюбні звичаї українців є відлунням давніх часів, вони видозмінювалися зі зміною шлюбних форм. У цьому можна переконатися, розглядаючи сучасні шлюбні обряди і звичаї, про це свідчать й історичні дослідження. У "Правах, за якими судиться малоросійський народ" зазначено: "1. Сговорь о супружестві безь заруки быть иміеть. 2. Дарь сватебный удвое возврашаеться от того, кто к розриву зачатого супружества причиною. К сговорамь о супружестві никакіе заклади или заручныи штрафи прилагаться не иміють на того, кто между оговорившими о супружестві к розриву причину дасть; и хотя би от коихь, в противность сему праву, и положень: были заручиє штрафи, то не иміють быть в силі содержаны, ибо супружество свободно быть должно.

Однакожь дарь сватебный, который задаткомь между женихомь и невістою називається и бываєть прежде брака, удвоє возвращать иміеть тоть, кто би к разорванію начатого супружества причиїну даль, и сверхь того убитки другой стороні, во время сватебного сговора понесєшше, по доказателству наградить; а буде би кто онихь безь розриву умерль прєжде врємени бракосочєтанія, или би за какимь правилнымь прєпятствїємь в супружество вступить не могль, то дари от одного другому возвращени бить иміють просто, не удвое, а убитковь никому не поискивать" [40].

Відповідність звичаєвим нормам підтверджується тим, що до складу редакційної комісії "Прав..."входили виключно українці і майже наполовину особи духовного сану, а отже, близько знайомі з народними шлюбними звичаями.

Слід зауважити, що проблемі відшкодування дошлюбних витрат у судовому законодавстві надавалося значної уваги, так само, як і вдосконаленню судової практики з подальшими змінами у звичаєвому праві.

Звичаєве право, загалом як і офіційне, прагнуло до зміцнення і гармонійного розвитку шлюбно-сімейних стосунків. Наведені приклади свідчать, що шлюбу і збереженню сім'ї в минулому надавалось великого значення.

Отже:

1. Звичаєве право не мало всіх традиційних ознак права, узгодженої системи, його унормованість і зв'язок з державою досить відносні. У ролі засобів впливу виступає суспільна думка, як примусове забезпечення норм звичаєвого права у випадку їхнього порушення. Звичаєве право як регулятор поведінки людей репрезентується і через повсякденне життя людини, і через історичні форми людських спільнот, такі як родина, етнічні і соціальні групи, держава.

2. Повноцінна реалізація гендерної програми була можлива за умови успішного виконання соціальних ролей. Упродовж життя дівчина і парубок проходили декілька вікових етапів, які визначали їх базові соціально-вікові статуси та передбачали виконання відповідних соціальних ролей. Дошлюбне спілкування мало ґендерну асиметрію. При укладенні шлюбу си-

туація вирівнювалась: парубки і дівчата були, практично, рівними, оскільки вирішальне слово належало, як правило, батькам.

3. Статус заміжньої жінки-молодиці і чоловіка-господаря відкривав легітимний доступ до широкого спектру прав та повноважень у сім'ї, громадській та звичаєво-обрядовій площинах. Одруження становило життєву стратегію людини.

4. Звичаєво-правові відносини українців в означений період великою мірою базувалися і регулювалися звичаєм, часто всупереч закону; іноді мало місце поєднання звичаю і права — активно виявляла себе народна правотворчість. Саме звичай став для всієї етнічної культури українців ефективною формою самовиживання в складних політичних та соціально-економічних умовах в межах іноетнічних держав.

5. Гендерна адаптація може бути добровільною і вимушеною. Добровільна адаптація пов'язана з підпорядкуванням оточенню. Вимушена — відображає конфлікт між індивідуальними проявами особистості і цінностями, притаманними суспільству.

6. Гендерна соціалізація відбувається впродовж життя людини. Засвоюються передусім колективні звичаєві норми і правила, які стають частиною особистості і підсвідомо впливають на її життя. Вся інформація, що стосується диференційованої поведінки, залишається у свідомості людини у вигляді тендерних схем поведінки.

[1] Культура і побут населення України // В. Наулко, Л. Артюх, В. Горленко. — К., 1993. — С. 180.

[2] *Сумцов М.* Слобожане. Історико-етнографічна розвідка. — Х., 2002. — С. 47.

[3] Права, за якими судиться малоросійський народ. 1743рік / Упоряд. К. Вислобоков. — К., 1997. — С. 24.

[4] Прислів'я та приказки: людина, родинне життя, риси характеру / Упоряд. Пазяк М. — К., 1990. — С. 85.

[5] Культура і побут населення… — С. 175.

[6] *Сумцов М.* Слобожане. — С. 45.

[7] *Грушевський М.* Історія української літератури. — К., 1998. — Т. 1. — С. 256.

[8] Там само. — С. 267.

[9] *Вовк Хведір.* Студії з української етнографії та антропології. — К., 1995. — С. 319—320.

[10] *Чубинський П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край. — С.Пб., 1873. — Т. 7. — С. 450.

[11] *Пономарьов А.* Українська етнографія. — К., 1994. — С. 241.

[12] *Грушевський М.* Зазнач. праця. — С. 258.

[13] *Чубинський П.* Труды…

[14] Прислів'я та приказки... — С. 87.

[15] Там само. — С. 88.

[16] Права... — С. 223.

[17] Культура і побут населення... — С. 169.

[18] Права... — С. 210.

[19] Там само. — С. 228.

[20] Прислів'я та приказки... — С. 75.

[21] *Франко І.* Жіноча неволя в руських піснях народних. Зібрання творів у 50-ти томах. — К., 1980. — Т. 26. — С. 214.

[22] Права... — С. 189.

[23] *Костомаров М.* Семейный быт в произведениях южнорусского песенного народного творчества. — С.Пб., 1906. — Т. 19—92.

[24] *Перковський А.* Еволюція сім'ї і господарства на Україні в XVII — першій половині XIX століття // Демографічні дослідження. — Вип. 4. — 1979. — С. 23.

[25] Українська минувшина / А. Пономарьов, Л. Артюх, Т. Косміна. — К., 1993. — С. 171.

[26] *Левицкий О.* Общинные формы заключения брака в Южной Руси в XVI и XVII вв. // Киевская старина. — 1900. — N 1. — С. 5.

[27] Там само. — С. 15.

[28] Юридический вестник. — К., 1892. — N 2. — С. 216.

[29] Антоновський волосний суд Чернігівської губернії. 1888 р. Справа 192.

[30] Бабіневський волосний суд Чернігівської губернії. 1885 р. Справа 89.

[31] Бабіневський волосний суд… Справа 128.

[32] Прислів'я та приказки... — С. 32.

[33] Поволоцький волосний суд Чернігівської губернії. 1878 р. Справа 59.

[34] Ходарковський волосний суд Чернігівської губернії. 1881 р. Справа 19.

[35] Мирівський волосний суд Чернігівської губернії. 1888 р. Справа 14.

[36] Парколівський волосний суд Чернігівської губернії. 1883 р. Справа 110.

[37] Топорівський волосний суд Чернігівської губернії. 1882 р. Справа 13.

[38] Мирівський волосний суд... Справа 56.

[39] *Никитин В.* Судебный вестник. — С.Пб., 1869. — С. 244.

[40] Права… — С. 124.

An ordinary rite, on the whole as well as official, aspired to strengthening and harmonious development of marriage-domestic relationship. Resulted examples show that marriage and salvage of marriage had a great value in the past.

КУЛЬТУРНІ ПЕРЕХРЕСТЯ: УКРАЇНСЬКА ПИСАНКА В КАНАДІ В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЇ ЕСТЕТИКИ

Марія ЛЕСІВ

З того часу, як традиція писанкарства вперше перетнула океан, перемістившись із контексту свого зародження до Нового Краю, писанка стала джерелом могутнього творчого вияву серед канадських українців. Я намагатимусь проілюструвати це в даній статті, яка базується на моїй магістерській праці, присвяченій вивченню та інтерпретації цього культурного феномена [1]. Увагу буде зосереджено на домінуючих тенденціях еволюції писанки в українсько-канадському контексті на основі як поглядів носіїв традиції, так і критичного бачення дослідника [2].

Звісно, для визначення й розуміння цих тенденцій необхідно бути ознайомленим із першоджерелом, яким у даному випадку є традиція писанкарства в українських селах кінця XIX – початку XX століть. Адже саме в цей час вона була перевезена до Нового Краю першою хвилею української імміграції, що переважно налічувала селян із Західної України. У цей самий час в Україні писанка почала привертати увагу етнографів, зокрема, М. Сумцова, С. Кульжинського, М. Кордуби, В. Шухевича, В. Щербаківського та І. Гургули. Багатий емпіричний матеріал, поданий в їхніх працях, став вагомою базою для побудови порівняльного аналізу в даній роботі.

Цей аналіз базується на численних українсько-канадських періодичних виданнях [3], на друкованих звітах про діяльність українсько-канадських (здебільшого жіночих) організацій, на популярних публікаціях про писанку, виданих в Північній Америці та Україні, та на польових дослідженнях – інтерв'ю та спостереженнях [4].

Дослідження виявляють, що розвиток писанки в Канаді був і залишається глибоко вкарбованим у складний історичний, політичний, соціальний, культурний та економічний контекст українсько-канадських спільнот, що стало результатом комплексного розгалуження традиції. На мій погляд, її розвиток обрамлюється чотирма яскраво вираженими тенденціями, які я називаю *старокраєвою, національно-етнічною, популярною та індивідуалістичною* парадигмами [5]. Вони різняться між собою ключовими характеристиками, які найчастіше беруться до уваги українськими етнографами при вивченні писанки: передання (спосіб набуття і поширення знання про писанку), форма (фізичний вигляд писанки, що найчастіше, проте, не завжди є яйцем), дизайн (художня обробка цієї форми), виготовлення (методика створення писанки), функція (використання писанки у її контексті) і значення (пояснення причини чи мети такого використання). Щоб виразно проілюструвати контрастність чотирьох парадигм, я аналізую кожну з них з огляду на ці ключові характеристики.

Парадигма Старого Краю

Писанка старокраєвої парадигми пов'язана з "неформально" успадкованою Великодньою традицією серед українських першопоселенців та їхніх нащадків. Писання писанок було переважно жіночим заняттям, і їх знання усно передавалось в інтимному соціальному контексті родини чи громади: початківці слухали, спостерігали й копіювали.

На рівні носіїв традиції старокраєва писанка була обрядовим атрибутом святкування Великодня. Її значення в багатьох випадках ще втілювало давні магічні повір'я, які були тісно пов'язані з функціями писанок. Наприклад, деякі люди вірили, що писанки сприяють щастю, здоров'ю й достатку, і тому вони їх писали. Інші, особливо жінки й дівчата, вмивались водою з писанкою (або крашанкою) в ній, щоб бути "гарними як писанка". Такі звичаї в українських селах кінця XIX – початку XX століть описані М. Сумцовим [17, 203] та М. Кордубою [14, 180].

У тих родинах, де магічні повір'я витіснялись новим способом мислення, соціальне значення писанки домінувало. Наприклад, поширений у багатьох етнографічних регіонах старокраєвий звичай обмінюватись писанками після церковної служби на Великдень, який активно практикували українські першопоселенці, без сумніву допомагав у формуванні зацікавлення громади в новому соціально-географічному середовищі.

У родинному чи громадському контексті як форма й дизайн, так і функції писанки найчастіше продовжували ті особливості традиції, які були привезені з певного етнографічного регіону в Старому Краї. У цьому випадку традиція писанки залишалася дуже схожою на ситуацію в українському селі. Оскільки селяни не подорожували часто й далеко, вони знали лише особливості писання своєї місцевості. Перші українські поселення та громади на преріях західної Канади були ще більш географічно ізольованими [6], і тому їх писанкарські особливості теж найчастіше залишались місцевого характеру.

Розглядаючи писанки старокраєвої парадигми з точки зору мистецької критики, відразу помітно, що одне яйце налічує відносно невелику кількість мотивів, досить значних за розміром. Лінії, нанесені за допомогою писачка домашнього виробництва, дещо грубуваті. Якість цих ліній відображає складність писання на вигнутій поверхні яйцевої шкаралупи.

Самі автори не вважали писанки "творами мистецтва," хоча їх відносять до категорії "народне мистецтво" науковці. Старокраєва писанка відповідає науковим визначенням цього виду творчості в його "найчистішій" формі. Серед характерних рис народного мистецтва американський фольклорист Генрі Ґлассє наголошує на його тенденції бути "більш колективним, ніж індивідуалістичним" [7] і "більш сакральним, аніж світським" [2, 271—273]. Воно є "результатом радше аматорського натхнення, аніж професійної практики" [2, 272]. Ґлассє також підкреслює здатність народного мистецтва заглиблюватись у духовний світ і, дотримуючись традиції, зберігати певне соціальне повідомлення [2, 271]. Українсько-канадський фольклорист Роберт Климаш розширює список характерних рис народного мистецтва саме українських першопоселенців, підкреслюючи такі фактори, як несвідоме збереження традиції й неформальне її передання [7, 7].

Національно-етнічна парадигма

На відміну від старокраєвої, національно-етнічна парадигма (особливо з наголосом на її першій, "національній", складовій частині) тісно пов'язана з політикою та свідомою побудовою української ідентичності в багатоетнічній Канаді, особливо в час соціально-політичного неспокою в Україні, що загострив потребу в такій побудові. Національно свідомі представники української інтелігенції, чисельність якої особливо зросла з прибуттям третьої, повоєнної, хвилі імміграції, перенесли цю традицію з її сільського сакрального контексту в більш світський урбаністичний, пристосовуючи її до нового культурно-політичного середовища і до свого соціального класу. (Цікаво, що багато з цих людей, будучи родом з урбаністичних центрів України, за їх словами, "не чули про писанку, поки не імігрували до Канади".) Тут писанка перетворилась в показовий символ "українськості". І, власне, аспект "українськості" набуває домінуючого значення для послідовників цієї парадигми.

Починаючи з культурно-політичної діяльності перших великих українсько-канадських жіночих організацій наприкінці 1920-х років [8], знання про писанку передавалось за допомогою численних друкованих видань, а також спеціально організованих для цього заходів (лекцій, публічних презентацій, курсів писання писанок тощо), що згодом поширились серед багатьох українських інституцій. Відповідно, це знання ставало радше "формально набутим", аніж "неформально успадкованим", як у випадку старокраєвої парадигми.

Культурні активісти черпали інформацію про традицію українського писанкарства з ранніх етнографічних праць на цю тему та інколи проводили власні дослідження серед українських першопоселеців. Результатом цього стало ознайомлення канадських українців із великою кількістю писанкових мотивів, пов'язаних з різними етнографічними регіонами України. Стерши будь-які етнографічні розмежування, тепер ці мотиви активно розповсюдились і сформували широкий композиційний репертуар кожної писанкарки чи писанкаря. Дещо унікальним прикладом є колекція Мирослава Куця в Едмонтоні. На сьогодні він відтворив понад три тисячі писанок з різних регіонів України на основі взірців, які він збирав як в Канаді, так і в Україні впродовж багатьох років. Самобутні рослинні й тваринні орнаментальні мотиви із залишків трипільського глиняного посуду епохи неоліту також знайшли своє застосування на українсько-канадських писанках. Така різноманітність мотивів, на основі якої писанкарі в Канаді часто творять власні композиції, є для них не тільки естетично, але й ідеологічно привабливою, бо викликає почуття

гордості за багатство українського культурного спадку. Цей чинник особливо підсилений великим інтересом до символіки окремих мотивів, в чому чітко простежується вплив ранніх етнографічних досліджень про писанку, що здійснювались під впливом європейської міфологічної школи фольклористики. Наприклад, гіпотези про походження й значення певних писанкових мотивів, висловлені В. Щербаківським і М. Сумцовим, а пізніше їхнім послідовником в Канаді С. Килимником, знайшли своє відображення в багатьох українсько-канадських популярних джерелах у формі беззаперечної інформації. Більше того, як і форма цих мотивів, так і їх символізм стали безмежним джерелом творчої інтерпретації для багатьох канадських українців.

На відміну від старокраєвої, національно-етнічну писанку почали сприймати як мистецьку форму самі носії цієї традиції, яку вони самі вважають "народною", що в свою чергу підсилює її значимість. Як мистецька форма, писанка національно-етнічної парадигми захопила не лише жінок, але й чоловіків. За допомогою технологічно вдосконалених інструментів досвідчені майстри перетворили писанку у вражаюче ефектний твір, що серйозно й позитивно представляє українську націю. Ці твори помітно повпливали на теперішнє сприйняття писанок старокраєвої парадигми багатьма канадськими українцями. Вони тепер вважають старокраєві писанки "простими", "грубими" і "невишуканими" [9]. За час свого існування національно-етнічні писанки майже цілковито витіснили старокраєві і набули статусу "традиційних".

Послідовники національно-етнічної парадигми розширили цю традицію далеко за межі святкування Великодня, часто пишучи писанки впродовж усього року. Сувенірно обрамлені, вони зараз функціонують як подарунки з будь-якої нагоди — весілля, закінчення школи, іменин, і навіть можуть прикрашати новорічні ялинки. Крім того, писанки часто використовуються для економічних цілей. Наприклад, в часи Другої світової війни Союз українок Канади влаштовував розпродаж творів народного мистецтва, в тому числі писанок, збираючи кошти на військові потреби [13; 74]. Деякі сучасні заходи економічного характеру чітко виявляють вплив культурного контакту української традиції з популярною західною культурою. Сьогодні одним із видів збирання коштів на громадські (часто церковні) потреби серед канадських українців є влаштування так званих "писанкових бінго" в контексті святкування Великодня, де переможці цієї популярної на Заході гри отримують у подарунок писанки.

Писанка національно-етнічної парадигми, у якій домінує "етнічний" елемент, проходила дуже схожий шлях розвитку. Проте її політичне підґрунтя було значно слабшим. Нащадки українських іммігрантів, народжені в Канаді, вже значно менше заанґажовані політично. Як зазначає Френсис Свирипа, "культурно-етнічна свідомість, а не політизована національна свідомість" найкраще визначає українсько-канадську ідентичність молодших генерацій [11, 26]. Багато з них пишуть писанки лише раз на рік під час святкування Великодня, і їхні твори найчастіше не характеризуються такою ж складністю детального опрацювання, як ті, що належать досвідченим митцям.

Хоча послідовники національно-етнічної парадигми часто трактують свою діяльність як "продовження" чи "збереження традиції", я вважаю, що вони створили нову традицію на основі старокраєвої. Ця ідея базується на концепції "винайденої традиції", вперше запропонованій Еріком Гобсбаумом і його колегами. Дана концепція звертає увагу на пристосування "старих моделей для нових призначень" в нових контекстах [3, 5].

У багатоетнічному контексті Канади писанка стала тим, що соціолог Всеволод Ісаїв назвав би "зовнішнім символом" національно-етнічної ідентичності, яку він визначає як "соціально-психологічний процес, через який індивідууми суб'єктивно включають себе до спільноти уявних предків чи попередників, з якими [вони] поділяють особливу культуру" [4, 119].

Популярна парадигма

До даної парадигми належать предмети, які, якимось чином асоціюючись із писанкою, стали продуктами популярної культури (сувенірного чи утилітарного призначення) і відповіддю технологічному прогресу. Вони теж пов'язані із творенням української етнічної ідентичності, однак методами, протилежними до національно-етнічної парадигми. Ці продукти є здебільшого машинного виробництва і виготовляються у багатьох копіях. Їх розпов-

сюдження поза корпоративною сферою підприємства-виробника забороняється. До таких предметів належать підставки для комп'ютерних мишок з репродукціями писанок на них, м'ячі для гри в ґольф із писанковими візерунками (іл. 6), писанкові пузлі тощо. Дещо унікальним прикладом (бо кустарного виробництва та існує в єдиному екземплярі) є "писанкова гітара" Едмонтонського музичного гурту "Кубасонікс".

У контексті популярної парадигми елемент етнічної ідентичності часто проявляється через пародію на українську культурну спадщину. Підкреслюючи як "українськість", так і "несподіванку", такі речі часто викликають посмішку у поціновувачів гумору. Щоправда, цей гумор може зрозуміти лише той, хто обізнаний із "традиційними" писанками. З іншого боку, предмети такого характеру нерідко викликають негативне ставлення деяких радикальних послідовників національно-етнічної течії, які вважають їх формою спотворення української спадщини.

Індивідуалістична парадигма

Як вказує сама назва, для індивідуалістичної парадигми характерною є значна перевага індивідуального над колективним і "традиційним," і, відповідно, кожна індивідуалістична писанка є унікальною. Творців даної парадигми надихають "традиційні" писанки, і з цієї точки зору фактор "українськості" відіграє значну роль, бо, інакше, чому саме яйце використовується як форма? Щоправда, в даному випадку домінує вираження персональної ідентичності митця. Індивідуальна творчість пов'язана з великим ступенем імпровізації та експериментування, що позбавляє автора "традиційних" рамок, і є відображенням його особистого смаку, який, за визначенням фольклориста Майкла Оуна Джонса, є синтезом почуттів, емоцій, досвіду та асоціацій творця [5, 173—174].

Українська писанка в Канаді у контексті західної естетики

Розглядаючи українську писанку в Канаді з естетичної точки зору, я спираюсь на теоретичну працю Річарда Андерсона "Західна естетика: квартет традицій", у якій автор, охоплюючи широкий спектр тенденцій західної теоретичної думки про естетику, виокремлює чотири домінуючі категорії — теорії естетики. *Мімічна* теорія підкреслює "зв'язок мистецького твору з якимось матеріальним об'єктом в довколишньому світі, який цей твір або точно імітує, або зображає його в ідеальній формі", *інструментальна* (*прагматична*) теорія "наголошує на функціональній здатності мистецтва, вимагаючи від нього певного позитивного внеску в життя індивідуума або суспільства", *емоційна* теорія зосереджується на психологічному аспекті внутрішнього досвіду і почуттів індивідуума (художника чи глядача), а *формалістична* наголошує на важливому значенні мистецької форми [1, с. 234]. Остання передбачає мистецьке маніпулювання та експериментування формою, часто наслідуючи девіз "мистецтво заради мистецтва" [1, с. 249].

Хоча писанка старокраєвої парадигми наповнена великим духовним і соціальним значенням, її зв'язок із західними міркуваннями про естетику є значно слабшим. Як зазначалося вище, писанки не вважались "мистецькими творами" в контексті цієї парадигми, і створити естетично привабливу форму не було першочерговою ціллю писанкарки. Хоч з огляду повір'їв, пов'язаних із магічною силою писанки, старокраєва традиція писанкарства частково відповідає інструментальному естетичному критерію, загалом Андерсонові теорії найменшою мірою можна застосувати до писанок цієї парадигми, бо формувались і функціонували вони у контексті, відмінному від "західного".

Проте, як тільки писанкарство глибше проникло у західне середовище канадського суспільства в контексті національно-етнічної, популярної та індивідуалістичної парадигм, де писанки почали трактуватися носіями традиції як мистецькі твори (навіть якщо це предмети популярної культури), вони відразу чітко стали відображати західні естетичні критерії. Далі я зупиню увагу на тих категоріях естетики, які мені видаються домінуючими для кожної з цих парадигм [10].

Інструментальний і *формалістичний* естетичні критерії переважають в контексті національно-етнічної парадигми із наголосом на її "національному" аспекті. Писанка стала мистецьким інструментом конструювання "українськості" як для задоволення соціально-духовних потреб громади, так і для досягнення її по-

літичних цілей. Тоді як аспект "українськості", в свою чергу, став асоціюватися із фізично привабливою формою як для творців цього мистецтва, так і для їхньої аудиторії. На більш індивідуальному рівні як митців, так і аудиторії *емоційний* критерій також відіграє важливу роль. Як у будь-якому різновиді творчості, сам процес творення приносить психологічний спокій, радість і насолоду митцеві. А серед різноманітних емоційних реакцій аудиторії особливий сентимент часто викликає елемент "українськості" чи писанкові мотиви з тих регіонів, звідки емігрувала до Канади родина глядача.

Емоційний та *інструментальний* естетичні критерії є також важливими для національно-етнічної парадигми із наголосом на її "етнічному" аспекті. Проте, інструментальний фактор тут пов'язаний більш із соціальним, духовним і культурним життям етнічних українців, аніж з їхніми політичними орієнтирами. Щодо *формалістичного* аспекту, то він різниться поміж індивідуумами і найчастіше не є пріоритетом для тих, хто пише писанки лише раз на рік під час святкування Великодня і задля соціального дозвілля.

Хоча *інструментальний* естетичний критерій, пов'язаний з економічним інтересом, є до деякої міри важливим у випадку виробників і розповсюджувачів продукції популярної парадигми, *емоційний* фактор, пов'язаний із сентиментальним елементом "українськості" з гумористичним забарвленням, все ж видається найважливішим. (Якщо першочерговим є економічний інтерес, то перевагу було б надано більш прибутковому виду підприємницької діяльності.) Поза сумнівом, для споживачів такої продукції домінуючою є роль *емоційного* критерію.

Останній естетичний аспект також домінує в контексті індивідуалістичної парадигми, оскільки він охоплює особисті думки, сприйняття й почування митця, що якоюсь внутрішньою силою виштовхуються назовні [1, 244]. Серед причин, названих самими авторами, що формують творчі імпульси до такого "нетрадиційного" писання, є мотиви: розвіяти нудьгу від "традиційності", звільнитися від психологічного стресу чи задовольнити цікавість. У контексті даної парадигми також чітко простежується зв'язок автора з навколишнім матеріальним світом, представленим чи то предметами інтер'єру власного житла, як у випадку Давида Маковського, чи популярним художнім фільмом тощо. З цієї точки зору індивідуалістичні писанки часто відображають *мімічний* естетичний критерій.

Хоч задля глибшого розуміння цього феномена я розглядаю писанки кожної парадигми у їх "чистій" формі, на практиці, відгалузившись від одного джерела, вони тісно взаємопов'язані й перетинаються в різних вимірах, складаючи творчий спадок одного автора, поділяючи схожі концептуальні проблеми тощо. Розгляд української писанки в Канаді з точки зору чотирьох парадигм її розвитку демонструє, якою динамічно вібруючою може стати традиція на перехресті культур.

[1] В даній статті подається дуже стислий виклад головних знахідок і думок моєї магістерської праці "Pysanka: The Ukrainian Easter Egg in Canada" [Українська писанка в Канаді], захист якої відбувся в університеті Альберти (Канада) в 2005 році. Я висловлюю щиру подяку своєму науковому керівникові професору Андрієві Нагачевському за його стимулюючу інтелектуальну підтримку й допомогу в дослідженні й написанні.

[2] Я опираюсь на визначення антрополога Джеймса Лета, який на основі теоретичних міркувань своїх попередників підсумовує, що погляд "із середини" відображає бачення й концептуальні схеми носіїв традиції чи учасників події, яка вивчається (*emic* perspective), в той час, як погляд "зі сторони" охоплює бачення, категорії й концептуальні схеми науковців (*etic* perspective) [9, 62].

[3] Серед цих видань: "Жіночий світ" (щомісячний журнал Організації українок Канади (створеної 1930 року), який видається з 1950 року), "Промінь" (щомісячник Союзу українок Канади (заснованого 1926 року), який вперше побачив світ у 1960 році) та щоквартальник Ліги українських католицьких жінок Канади (створеної в 1944 році), перше видання якого з'явилось в 1970 році.

[4] Частину польових досліджень складають матеріали проекту "Місцева культура та її різноманітність на преріях", що був пов'язаний з документуванням спогадів представників української, французької, німецької та англійської етнічних груп про їхнє життя на преріях до 1939 року. Проект здійснювався Центром українського фольклору при університеті Альберти під керівництвом директора Центру професора Андрія Нагачевського у співпраці з іншими університетами західної Канади. (Детальнішу інформацію про проект можна отримати на вебсайті www.arts.ualberta.ca/Local_Culture.) Я працювала в даному проекті, записуючи інтерв'ю з українцями і створюючи індекси для матеріалів, зібраних моїми колегами. Багато із записаних спогадів включають розповіді про святкування Великодня і, зокрема, про писання писанок першопоселенцями та їх нащадками. Ці інтерв'ю стали вагомою емпіричною базою для моєї праці. Крім цього, я записала понад 30 інтерв'ю з українсько-канадськими писанкарями різного віку, від підліткового до похилого, і побувала на "писанкових вечірках" в Едмонтоні. Я також простудіювала колекції трьох українських музеїв в Едмонтоні.

[5] Дана теоретична інтерпретація частково базується на ідеях фольклориста Роберта Климаша про розвиток українського народного мистецтва в Канаді, який він обрамляє трьома фазами — "піонерською / народною", "національною / мистецькою" та "етнічною / популярною" [7, 5—13]. На ці роздуми мене також надихнули праці Андрія Нагачевського про український танець у діаспорі [10]. Міркування Наталії Кононенко щодо систематично організованих радянських заходів та обрядів та щодо їхнього впливу на пострадянські народні традиції допомогли мені в концептуалізації тенденцій писанкарства в контексті національно-етнічної парадигми [8].

[6] Кожна новоприбула родина отримувала 160 акрів землі, і, відповідно, її найближчі сусіди жили географічно досить віддалено.

[7] Хоч для майстрині кожен виконаний нею твір є індивідуальним, з точки зору дослідника старокраєва традиція писанкарства залишається колективною, оскільки походження певних мотивів і функцій писанок неможливо визначити. Вони не асоціюються з конкретними індивідуумами, а радше з колективним досвідом, що акумулювався в знання традиції.

[8] Н. Когуцька детально описує активну діяльність Союзу українок Канади, пов'язану з народним мистецтвом і, зокрема, писанками на початкових етапах існування цієї організації в кінці 1920-х — на початку 1930-х років [13, 61—88].

[9] Це один із прикладів складності бачення носіїв традиції (*emic* perspective), яке змінюється в часі. Адже пригадуючи писанки старокраєвої парадигми, вони оцінюють їх з точки зору свого життєвого досвіду, впродовж якого вони довгий час перебували під впливом танденцій національно-етнічної парадигми. Тому ми не можемо бути певні, чи сприймають ці люди старокраєву писанку так, як її розцінювали в її контексті.

[10] Як наголошує та ілюструє Андерсон, кілька категорій естетики, кожна до більшої чи меншої міри, можуть перетинатися в контексті одного художнього твору і змінюватись та переоцінюватись в часі [1, 251]. До того ж, важливим є те, з чиєї точки зору аналізується той чи інший твір. В нашому випадку, наприклад, предмети популярної парадигми, які пародіюють мистецтво писанки, не викличуть емоційно гумористичної реакції в того, хто не знайомий із "серйозною" писанковою спадщиною національно-етнічної парадигми, і, відповідно, не відображатимуть *емоційного* естетичного критерію в даному випадку.

[11] Тут подається лише стислий список тих джерел, на які зроблені посилання в даному тексті:

1. *Anderson R.* Western Aesthetics: A Quartet of Traditions // *Anderson R.* Calliope's Sisters: A Comparative Study of Philosophies of Art. — New Jersey, 2004 [1990 — перше видання]. — P. 231—252.

2. *Glassie H.* The Idea of Folk Art // Folk Art and Art Worlds / J. Vlach and S. Bronner (Eds.). — Ann Arbor, 1986. — P. 269—274.

3. The Invention of Tradition / E. Hobsbawm and Terence Ranger (Eds.). — Cambridge, 2000 [1983 — перше видання].

4. *Isajiw W.* Symbols and Ukrainian Canadian Identity: Their Meaning and Significance // Visible Symbols: Cultural Expression Among Canada's Ukrainians / M. Lupul (Ed.). — Edmonton, 1984. — P. 119—128.

5. *Jones M.* A Folklorist's Viewpoint on Ukrainian-Canadian Art // Art and Ethnicity: The Ukrainian Tradition in Canada / R. Klymasz (Ed.). — Hull, 1991. — P. 47—57.

6. *Klymasz R.* The Ukrainian Easter Egg in Canada. — Ottawa, 1969.

7. *Klymasz R.* Introduction // Continuity and Change: the Ukrainian Folk Heritage in Canada. — Ottawa, 1972. — P. 5—13.

8. *Kononenko N.* Soviet Ritual /Post-Soviet Ritual: Ongoing Social Engineering. — Paper read at Canadian Institute of Ukrainian Studies Seminar (27 January, 2005) at the University of Alberta, Edmonton.

9. *Lett J.* The Human Enterprise: A Critical Introduction to Anthropological Theory. — Boulder, 1987.

10. *Nahachewsky A.* Dance Across Cultures: Perspectives on Folk, Ethnic, National and Character Dance. Manuscript.

11. *Swyripa F.* From Sheepskin Coat to Blue Jeans: A Brief History of Ukrainians in Canada // Art and Ethnicity: The Ukrainian Tradition in Canada / R. Klymasz (Ed.). — Hull, 1991. — P. 11—27.

12. *Гургула І.* Писанки східної Галичини і Буковини в збірці національного музею у Львові // Матеріали до української етнології. — 1929. — Т. 21—22. — С. 131—155.

13. *Когуцька Н.* Чверть століття на громадській ниві (1926—1951): Історія Союзу Українок Канади. — Вінніпеґ, 1952.

14. *Кордуба М.* Писанки на галицькій Волині // Матеріали до української етнології. — 1899. — Т. 1. — С. 169—209.

15. *Кулжинскій С.* Лубенскій Музей Е. Г. Скаржинской. Этнографическій отдѣлъ: описание колекціи народныхъ писанокъ. — М., 1899.

16. *Килимник С.* Писанки // Український рік в народних звичаях в історичному освітленні. — Вінніпег, 1962. — Т. 3. — С. 189—236.

17. *Сумцов М.* Писанки // Кіевская старина. — 1891. — С. 181—209; 363—383.

18. *Щербаківський В.* Основні елементи орнаментації українських писанок та їхнє походження: Студія. — Прага, 1925.

19. *Шухевич В.* Писанки // *Шухевич В.* Гуцульщина. — Л., 1904. — Т. 4. — С. 220—231.

This article is dedicated to the dominant trends of evolution of the Ukrainian and Canadian pysanka, which the author calls Starokrayeva, National and Ethnical, Popular and Individual paradigms. Besides, the author focuses on aesthetic aspect of pysanka of each paradigm. Research shows either continuation or change in the Ukrainian tradition in different social and cultural contexts, especially due to contact of this tradition with Western culture.

УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ НА КУБАНІ

Софія ГРИЦА

Супрун Н. Українці Кубані та їхні пісні. — К.: Музична Україна, 2005. — 771 с.

Проблеми міграції фольклору, перенесення його разом з етнофорами з автохтонного середовища в іноетнічне — одна з найцікавіших проблем у простеженні його часово-просторової динаміки і якісних трансформацій, особливо в наш час інтеграційних процесів, різних форм змін та асиміляцій народної культури. Результатом подвижницької праці Н. Супрун-Яремко стали понад 1000 зразків пісенного фольклору, зібраних від українців Кубані, які проживають в історичній Чорноморії. У власній нотації вона опублікувала 400 з них у фундаментальному збірнику — монографії під назвою "Українці Кубані та їхні пісні" з ґрунтовною вступною статтею та розлогими коментарями до кожної пісні, що проаналізовані за парадигматичною методикою.

Обраний територіальний "плацдарм" для етнологічних досліджень виграшний з огляду на об'єкт — українську культуру, спочатку депортовану сюди разом із українським козацтвом після скасування царатом Запорозької Січі в кінці XVIII ст., і таку, що згодом колонізувала ці землі населенням Полтавщини, Чернігівщини та інших українських земель після скасування кріпацтва 1861 р.

Український елемент був тут сильним і вагомим, як видно з фольклорних зібрань Я. Бігдая, О. Кошиця, В. Захарченка (керівника відомого Кубанського хору), і таким залишається досі. 10 експедицій авторки, які тривали з 1990 по 1996 роки у центральні, північно-східні, південно-східні й західні частини історичної Чорноморії, заселеної етнічними українцями, були проведені у 74 поселеннях і охопили кількасот інформаторів-солістів та фольклорних колективів. У вступі до праці Н. Супрун охарактеризувала стан дослідженості українського фольклору на Кубані, власну експедиційну роботу, способи транскрибування зібраних і опублікованих пісень і ті завдання, які ставила перед собою. Найважливішим з них було завдання виявити закономірності побутування української пісенності в іноетнічному середовищі, в якому здавна панували русифікаційні тенденції щодо культур Кавказу. Збірнику пісень передує монографічне дослідження, викладене у п'яти розділах: I. Становлення етнічної території. Історія заселення Чорноморії першими козаками-переселенцями. Етнічна історія Чорноморії. Кавказька війна і колонізація кубанських земель. II. Ретроспективний погляд на чорноморсько-кубанське козацтво. Український субетнос на Кубані. Сучасні проблеми і перспективи. Українська топоніміка і антропоніміка історичної Чорноморії. III. Українсько-кубанський пісенний епос. IV. Обрядові пісні українців. V. Пісенна лірика українців Кубані. Бібліографія до праці нараховує 801 позицію. У підрозділі другого розділу "Ретроспективний погляд на чорноморсько-кубанського козака" авторка дає характеристику природно-географічної ніші історичної Чорноморії, визначає характерні ознаки українського етносу, що заселяє ці землі, розглядає особливості його світогляду, переконань у зв'язку з найважливішими подіями в його історії, в тому числі обмежувальними і репресивними заходами щодо українського населення Кубані з кінця XVIII ст. і до сьогодні. Зі значної кількості обстежених станиць і сіл, опитаних інформаторів авторка виділила кілька десятків найцікавіших фольклорних осередків і осіб, які репрезентують народнопісенну культуру кубанського краю. Провідною у праці є думка, що, незважаючи на непрості історичні обставини проживання українського субетносу на Кубані, "він зумів зберегти корінний субстрат своєї багатоликої народнопісенної культури.., принесеної наприкінці XVIII ст. на цю територію" (с. 15). Навіть якщо оцінювати тільки збирацьку частину роботи авторки, то й того було б достатньо, щоб сказати: здійснена велика й корисна праця, яка є не тільки важливим внеском у вивчення пісенної традиції українців Кубані, цікавої, насамперед, з погляду збереження українського фольклору в діаспорі, але й розробкою проблеми міграційних процесів, буття і функції народної культури за межами метрополії. Праця, справді масштабна, свідчить про неабияку працездатність авторки,

відданість справі, якій вона присвятила майже 15 років життя.

Обраний родово-жанровий принцип класифікації пісенного фольклору і парадигматичний стосовно кожної окремої пісні виправданий: по-перше, він представляє цілісний образ пісенного фольклору українського населення Західної Кубані та кількісне співвідношення у ньому жанрових груп, свідчить про рівень збереження; по-друге, кожну пісню авторка намагається подати у парадигмі просторових варіантів, історичній зумовленості, ситуативній детермінації, охарактеризувати її за різними параметрами музичної структури — ритміки, строфіки, ладових особливостей, її місця в типологічній системі української пісенності Чорноморії та стосовно ідентичних зразків пісень української метрополії. Робота вирізняється великою фактологічною базою: подана література з різних ділянок — історії, етнографії, фольклористики, музикознавства, мистецтвознавства. Вона служить об'ємним культурологічним контекстом до репрезентованого пісенного фольклору. Праця ближча до культурологічного плану досліджень, ніж до суто музикознавчого. Достатньо звернути увагу на заголовки основних розділів вступної статті до збірника — "Історія заселення Чорноморії", "Кавказька війна і колонізація кубанських земель", "Українська топонімія і антропонімія історичної Чорноморії" тощо. Щоб зрозуміти важливість і серйозність порушених проблем, які виходять за межі суто музикознавчого дослідження, слід зважити на складність їх інтерпретації, оскільки враховуються політичні чинники, політична заанґажованість автора і потреба знайти міру об'єктивності, що є тут не останньою вимогою. Становище українців серед росіян як у минулому, так і тепер залишається неоднозначним, особливо в такій "гарячій" точці, як Кавказ, з огляду на співіснування двох споріднених, близьких за мовою і народною культурою, але у політичному плані колись нерівноправних народів. Усе це вимагає глибокого розуміння історичної ситуації, неупередженого ставлення фахівця до аналізу історичних фактів, до зібраного фольклорного матеріалу та його оцінки. Загалом у роботі простежується активна позиція автора щодо підтримки традицій української культури в іноетнічному оточенні, прагнення виявити її не тільки в пісенності, доказом чого є вже опублікований збірник-монографія, але й у літературі, суспільному житті, у професійній музиці тощо. Описом історичного образу запорожця, заглибленням у процес руйнування його соціального статусу обґрунтовується висновок щодо традиційної етнокультури українських переселенців як національної константи, яка "виявилась найкращим механізмом пристосування до адаптаційно-впливових факторів і збереження генетичної пам'яті". Із цього формулювання, щоправда, не зовсім зрозуміло, чи український етнос легко підлягав асиміляційним процесам, чи все ж таки протистояв їм, зберігаючи генетичну пам'ять (власне, останнє, очевидно, й мається на увазі). На мою думку, у роботі подекуди бракує дискурсивного висвітлення загальнокультурологічних проблем, тому має місце певна декларативність, прямолінійність, невникнення в тонкощі непрямої детермінації словесно-музичної матерії від суспільних процесів. Варто наголосити на тому, що праця Н. Супрун-Яремко є першим монографічним дослідженням пісенної культури українців Кубані такого солідного масштабу з ґрунтовним історико-культурологічним коментарем. Не зайвим буде відзначити прагнення авторки заглибитися в історичну, географічну детермінацію фольклорних явищ у розділах "Етнічна історія Чорноморії", критично оцінити літературу з цієї тематики, знайти автохтонне коріння етнічних українців Кубані, навіть заглибитися в топонімію, антропонімію кубанських поселень і їх мешканців, які підтверджують зв'язок з Україною — метрополією. З приміток до збірника, в яких пісні впорядковані за родово-жанровими групами, можна висновувати, що найкраще на Кубані представлені пісні зимового календаря (колядки, щедрівки), весільні, подібно, як і в Україні, історичні пісні, серед яких, крім загальнознаних "Морозенко", "Байда", "Про руйнування Січі", є чимало пісень локального характеру, створених за час проживання українців в умовах кавказького середовища: "Про Шаміля" — про героя національно-визвольної боротьби народів Північного Кавказу проти колоніальної політики царату, яка, очевидно, була асимільована за посередництва росіян від дагестанців; "А в 1791 році" — про відхід козаків з України на Кубань після ліквідації Січі

під проводом Чапіги і Головатого; "Прощай, мій край, де я родився", "Плач, Кубань, ти, краю рідний", "Тече Кубань аж у лиман", " Віють вітри по Кубані" та ін., — яких в Україні не знають. Але, скажімо, у коментарі до останньої пісні (с. 80) автор подає тільки її зміст із гостросоціальним підтекстом і стверджує, що це дворядкова мелострофа АВ мінорного пентахорду. На наш погляд, не менш важливо було б відзначити трансформацію у пісні відомої мелодії романсу "Повій, вітре, на Вкраїну" (на сл. С. Руданського), яка дала музичну канву новотворові кубанських козаків. Так, коментуючи пісню "Наш орел під облаками", створення якої приписують чорноморському судді Антону Головатому, варто було б звернути увагу на її ритмічне та інтонаційне споріднення (вар. А і Б) з російською піснею "Было дело под Полтавой" (П. Бессонов виводив мелодію із канта XVIII ст.) та іншими російськими маршовими мелодіями, що становило б інтерес для виявлення стильових інтерференцій української та російської пісні на кавказькому терені. Авторка пише (с. 737), що вона зафіксувала 268 пісень та мелодій весільного обряду, які зберегли генетичну пам'ять кількох поколінь українських жінок у чорноморських поселеннях. Було б цікаво простежити, які з них прийшли через нові фольклорні збірники та колективи, через інсценізації весільного обряду за сценаріями, що доволі часто, особливо на новітньому етапі, писали на замовлення Міністерства культури, будинків культури тощо. Коли на початку 80-х років XX ст. розпочалися передачі "Золоті ключі", з Кубані на Українське радіо приходили листи з проханням засилати фольклорні збірники, фонозаписи. У 1982 р. на Всесвітньому фольклорному фестивалі ми зустрілись у Москві з диригентом Кубанського народного хору В. Захарченком, який повідомляв про власну активну фольклорну діяльність на базі свого хору, про популяризацію українських пісень, з якими він їздив на Кавказ, у Росію, а згодом і в Україну. Тож сценічний фольклоризм, як видно, відіграв немалу роль у насиченні репертуару аматорських і самодіяльних колективів Кубані, на що не завадило б звертати увагу в дослідженнях сучасного стану фольклору в будь-яких територіальних осередках, і щоб визначити, чи записані тепер пісні справді через століття "зберегли генетичну пам'ять", як пише авторка про кубанські весільні пісні, чи це вже новітні впливи фольклоризму. Часовий інтервал депортації українського козацтва на Кавказ не такий великий для фольклору, хоча у Причорномор'ї ще з часів Тмутараканського князівства, з X ст., і царювання тут Мстислава Володимировича могло зберегтися й автохтонне давньоруське населення. Але знову ж таки, менш вірогідними є підстави для реконструкцій архетипів обрядових пісень, бо тут переважає новітній пласт пісень позаобрядових, а обрядові — весільні, колядки, щедрівки — записані (як видно зі збірника) переважно від фольклорних колективів будинків культури, фольклорних груп акціонерних товариств, де зазвичай є художні керівники, які не тільки беруть репертуар з книжок, а й самі виконують аранжування пісень.

Те саме можна сказати і про реконструкцію "пантеону" кубанських бандуристів першої половини XX ст. (див. розділ "Кобзарство і кобзарі Чорноморії"). Мова може йти про висвітлення мистецьких постатей бандуристів, які брали участь у концертній діяльності Чорноморії у 20-х роках XX ст. Заслуга авторки полягає в тому, що вона подає докладні відомості про українських бандуристів на Кубані, слушно відзначаючи, що їх діяльність не повернула кобзарської традиції, а започаткувала концертно-сценічний напрям, який навіть випередив його становлення в Україні. На жаль, питанням фольклоризму в сучасному фольклорному процесі не надається належної уваги, хоча це суттєво змінило б погляд на розвиток автентичного фольклору, позбавило б від спокуси лакувати під автентику те, що вже не є автентикою. Немає сумніву в тому, що фольклоризм є допінгом для фольклору і сприяє збереженню етнічної традиції, але автентичної фольклорної традиції він замінити не може.

Варто додати кілька слів про нотації матеріалу та їх фаховий аналіз. На мій погляд, на нотаціях усього матеріалу збірника позначився вплив російської фольклористики, зокрема теорії тактовиків і дольників М. Гаспарова, що випливає зі специфіки російської пісенності, де панує тонічний вірш, і де розмір, як писав сам М. Гаспаров, вгадується "с трудом" (див.: *Гаспаров М*. "Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, етрофика". — М.,

1984. — С. 24). Цей розмір спирається переважно на синтаксичний паралелізм, як у билинах, духовних віршах, так і в значній частині російської обрядової пісенності. В українському матеріалі домінує силабічний рівноскладовий і силабо-тонічний вірш, значною мірою наближений до західнослов'янської версифікації і виявляє доволі чітку систему поділу на піввірші, або музично-синтаксичні стопи (про що свідчать опубліковані авторкою словесні тексти пісень). Іноді вірші розпадаються на ще менші частини, особливо у танцювальній пісенності і нових нашаруваннях українського фольклору, виявляючи стопну будову. Тому тактовий поділ української пісні на реченнєві колони великого масштабу (такі, до речі, маємо, наприклад, в українській весільній пісенності, думах), який авторка застосовує в більшості пісень, широко використовуючи перемінні такти, наприклад, у таких популярних піснях, як "Козак уєзжає" (№ 282, з перемінними тактами, розміром у 10, 11, 12), "Як піду ж я понад лугом" (№ 349 з тактами на 7, 4 , 6), "Стоїть гора високая" (№ 370 на 6, 11 з позначенням метронома — півнота = 60, що скидається на похоронний марш), є доволі дискусійним. Часто не зрозумілою є сегментація через пунктирне виділення поодиноких складів, як у піснях "Шуміла ліщина, шумів зелен гай" (№ 343) чи у пісні "Ой чиє ж то жито" (№ 344), не кажучи вже про пісні літературного походження, такі як "Ще й не вмерла Україна" (№ 1, 2, 3), "Ой чого ж ти почорніло" (№ 12), де піввірші виділені то жирними рисками, то пунктиром. Немає потреби пісню "Прощай, мій край, де я родився" (№ 36) з чітко визначеними цезурами після 9 складу подавати дворядковою строфою та віршами аж у 17 складів, тоді, коли це чотиривірш. Варіант Б цієї ж пісні поданий чотиривіршем, тож не зрозумілий такий різнобій в одній і тій же пісні. Така ж нотація пісні "Ой чого ж я сьогодні сумую, про козацькую долю згадав", записаної 19-складовим двовіршем, "Ой що ж воно та й за чорний ворон та й по морю кряче" (№ 27) та ін. Можна зрозуміти, що українські пісні в російському оточенні могли зазнати впливу невластивої їм виконавської манери, однак, структурний кістяк пісні, як це видно із віршової будови названих і подібних до них пісень, вказує на їх чітку силабічну, а в ряді випадків і силабо-тонічну будову. Варто пам'ятати про справедливо наголошену ще в позаминулому столітті думку Петра Сокальського: "Записуючи (виконавство. — *С. Г.*) з можливою точністю, ми все-таки ризикуємо неправильно передати саму будову мелодії, яка була порушена виконавцем. До таких же думок приводять нас і спостереження над ритмічною будовою народних мелодій, тобто групування їх частин у речення й періоди. Це групування весь час прагне до можливого виконання вимог симетрії і пропорціональності" (*Сокальський П*. Руська народна музика. — К., 1959. — С. 360). І хоча сам П. Сокальський виступив піонером аналітичної нотації, критикував накидання невластивого народній пісні ритмічного поділу зарубіжними збирачами, учений застерігав, що слід відрізняти природу пісні від виконавської сваволі. Видається, що останнім часом під впливом т. зв. дольникової теорії і намагання в усіх нашаруваннях української пісні бачити квантитативну ритміку, яка в дійсності в українській пісні тяжіє до квалітативної з чітко визначеною складочисловою основою (окрім реліктових обрядових пісень, дум, голосінь), і вираховувати тривалість кожної окремої ноти за метрономом, трапляються явні перекоси в транскрипції пісенного фольклору і, тим самим, в інтерпретації властивого йому стилю.

Авторка критикує Віктора Захарченка за те, що він не дотримується нових засад транскрипції народних пісень, подає їх у різних тональностях, виставляє знаки при ключі, а не при нотах. Способу подачі матеріалу, який застосовує В. Захарченко, ніхто не заборонив. Він має місце у наших класиків — у М. Лисенка, у К. Квітки, П. Демуцького та ін. Згадаймо слушне зауваження С. Людкевича, який писав, що зведення матеріалу до одної тональності, вимушене з огляду на порівняльний аспект, збіднює наші уявлення про природну теситуру співаків. І той, і інший запис прийнятний у залежності від того, яку мету ставить перед собою збирач фольклору. Було порівняно ряд пісень із збірника "Народные песни Кубани" (1987) В. Захарченка з ідентичними в запису Н. Супрун-Яремко, зокрема такі: "Зібралися всі бурлаки до одної хати", "Байда" та ін. В одному випадку авторка дотримується тактового поділу згідно з піввіршами (№ 24),

у наступному варіанті (№ 25) розділяє ті ж піввірші пунктиром, те саме в пісні "Байда". В. Захарченко послідовний у поділі їх на такти. Манірні відхилення у виконавстві, як це бачимо, наприклад, у темпових перепадах у пісні "Зібралися всі бурлаки" (№ 24, с. 360 збірника), де початок — чвертка = 80 і наступна синтагма — чвертка = 48, могли бути "спровоковані" керівниками різних фольклорних ансамблів, від яких записано пісні, з чим ми неодноразово зустрічаємось у виконавстві самодіяльних колективів. Подекуди виникають сумніви й щодо фонетичної транскрипції пісень. Текстовий матеріал здається "очищеним" від російської орфоепії, тоді як у збірнику В. Захарченка він ближчий до місцевого поросійщеного діалекту, що, мабуть, більше відповідає реальності (хіба що записані авторкою пісні могли бути перейняті фольклорними колективами з нових фольклорних видань в Україні і розспівувались вже за правилами української вимови).

Деякі зауваження є щодо систематизації пісень. Можна погодитись із подачею спочатку епіки (так, наприклад, зробив Я. Головацький у своєму тритомнику), а потім обрядової пісенності. Бо ж сама історична ситуація переселення українського козацтва на Кубань висунула історичну і соціально-побутову пісенність на перший план у житті українця Кубані. Однак, не зрозуміло, чому в рубрику народної епіки, поряд з "Морозенком", "Байдою", козацькими "Ой гук, мати, гук", "Зібралися всі бурлаки" та ін. потрапили нові пісні літературного походження — " Ще не вмерла Україна", " Ой чого ж ти почорніло, зеленеє поле" (на сл. Т. Шевченка), "Вже більше літ двісті, як козак в неволі" (на сл. М. Стороженка), "Спи, Тарасе, батько рідний" та ін. Вони мали б бути під рубрикою "Фольклоризовані пісні літературного походження". Те саме стосується соціально-побутових пісень про жіночу недолю: "Ой з-за гори та й буйний вітер віє", "Усі гори зеленіють", балади "Оре Семен, оре" та ін. Вони потрапили в рубрику "Аграрно-трудові (сезонні)" хіба що через прямолінійне розуміння їх змісту, де мова йде про овес, жито, ячмінь чи оранку, сіяння.

В аналітичній частині, що стосується обрядових пісень — весільних, колядок, — вражає величезна наполегливість автора у віднаходженні критеріїв типології як у цілісних жанрових групах, так і щодо аналізу окремих пісенних парадигм та їх змін у стосунку до територіальних модусів мислення, ідентифікації за окремими параметрами — ритміки, мелодики (як, скажімо, у сюжетно-тематичному блоці обрядових пісень, що виконуються під час проводів молодої до родини молодого та "прощальної тематики" (с. 162—190). Не менш трудомістким є аналіз пісенної лірики. Щоправда, варто застерегти авторку від вживання поняття "одноваріантні" пісні, адже не виключена можливість їх існування і в інших варіантах, які могли не потрапити в поле зору збирачки.

Щодо аналізу кожної з пісень у множині варіантів, то поряд з цінним фактажем і прагненням автора дати докладні музичні характеристики ритмо-строфічної, ладової будови пісень (тут важливо відзначити цінні відомості про ряд зразків локальних пісень, таких як "Прощай ти, Уманська столиця" (с 298), "Послєдній ньоношній деньочок", "Раз козак у поход собирався" і багато інших), є чимало суб'єктивного, довільного, зокрема в термінології, що більше характерно для праць дослідників професійної музики, а не фольклористів, які прагнуть до однозначності і точності у вживанні термінів. У коментарях до пісень присутні такі нагромадження, які зовсім не прояснюють уявлення про той чи інший зразок. Наприклад, про пісні "Ой там у полі три доріжки різно", "Ой там коло річки, ой там коло броду" пишеться, що вони позначені "світлою репрезентативністю, ампліфіковані доповнення і строфічна анафора розширюють дворядкову строфу першої пісні (з моделлю ВС (46) 2 і формують музичну будову АВ з наскрізною послідовністю мелопоспівок продовженого розвитку. Мажорні ЛС (пентахорд у зачині, пентатоніка й міксолідійський лад у ході, мінорний МР, підголосково-поліфонічне та стрічково-терцієве двоголосся, в умовах яких розкривається висхідно-низхідна мелодична лінеарність (цезурована стійкими тонами наприкінці кожної мелопоспівки..." Чи не занадто переобтяжена "амуніція" не завжди продуманих означень для дворядкової строфи? Сумніви викликають такі означення, як "акцентуйована кантилена", "формотворчий аналіз", "одномелотипні пісенні варіанти", "мелопоспівки продовженого розвитку", "монопос-

півки", субпоспівкові відрізки форми", "двоярусне виконання" тощо. Такого нагромадження епітетів можна було б уникнути, звівши ритмічно чи інтонаційно-ладові подібні структури пісень у типологічні таблиці, які фахівцеві значно більше скажуть, аніж емпіричний опис кожної окремої "поспівки", інформація про які в такому великому матеріалі розсіюється, не залишаючи цілісного враження від надмірно деталізованого аналізу пісень за т. зв. "поспівками". На закінчення варто торкнутись ще одного принципового питання, яке зазвичай виникає у вивченні порубіжних культур і асиміляційних процесів. Головною у вступній частині збірника є думка про асиміляційні тенденції щодо українського фольклору з боку панівної російської культури на Кавказі. На державницькому рівні це, безперечно, так. Царський уряд вів свідому політику русифікації українців та представників інших національностей на Кавказі. Проте, як видно з представленого дисертанткою матеріалу, а також праць О. Листопадова, В. Захарченка, Я. Рудиченко та ін., український фольклор Кубані впливав на російський, а не навпаки. Подібну картину спостерігаємо на українсько-білоруському пограниччі, там українсько-білоруські інтерференції видаються ще більш органічними, хоча не відомо — українці чи білоруси були агресивно настроєні один до одного (достатньо нагадати, що всі називали себе "поліщуками"). Це тільки підтверджує закономірність — немає такого випадку в історії народів, тим більше, кровно, мовно і конфесійно споріднених, які б жили поряд і не обмінювалися розмовною лексикою, культурними цінностями, навіть коли на заваді стають державницькі чи будь-які інші штучно створювані перешкоди.

На фольклорному рівні чітко простежується "природний відбір" — беруть у тих, у кого є що брати. Дисертантка, втім, має рацію, спростовучи назву *український "субетнос"* (історик М. Бондар) стосовно російського, бо насправді кубанські українці є субетносом щодо етносу України, які за її межами виконували "охоронну", "репродуктивну", а загалом — патріотичну функцію збереження національних духовних цінностей.

Збірник-монографія Н. Супрун-Яремко "Українці Кубані та їхні пісні" є фундаментальною працею, яка ґрунтується на власному польовому матеріалі, цінною для збереження важливого пласта української культури в діаспорі, до якої будуть звертатися не тільки музиканти-практики, але й науковці як до джерела для наступних студій етнокультурних процесів.

ВЕЛИКА СПАДЩИНА МАЛЕНЬКОГО МІСТЕЧКА

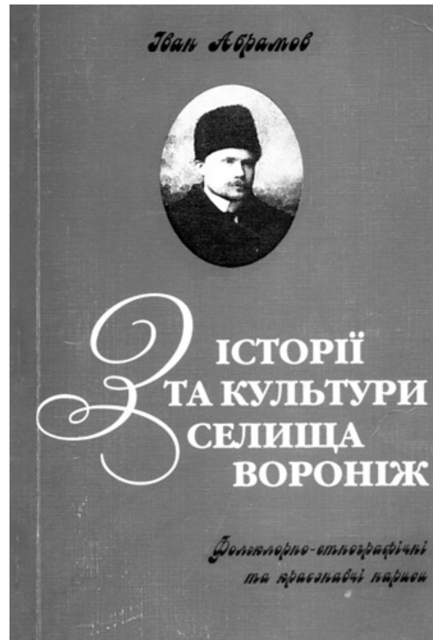
Галина БОНДАРЕНКО

Залучення етнокультурної спадщини народу до сучасного культурно-інформаційного простору можливе лише за умови дотримання історичної правди: повернення забутих імен, публікації невідомих та маловідомих джерел. З огляду на це високої оцінки заслуговує вихід у світ книги "Іван Абрамов. З історії та культури селища Вороніж. Фольклорно-етнографічні та краєзнавчі нариси" (Суми, видавництво "МакДен", 2007). Цей факт вартий уваги ще й тому, що даним виданням Сумський державний педагогічний університет ім. А. Макаренка, Лабораторія українського фольклору та Наукове Товариство ім. Т. Шевченка започатковують серію видань "Пам'ятки фольклористичної думки Сумщини". Розвиток регіональних фольклорно-етнографічних студій, створення крайових етнологічних центрів та наукова координація їх роботи сьогодні є одним з пріоритетних напрямків науково-практичної діяльності Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. Угода про наукову співпрацю існує і між ІМФЕ та Сумським ДПУ.

Пошук матеріалів до книги, їх упорядкування, написання передмови та приміток здійснив С. П'ятаченко — завідувач Лабораторії українського фольклору Сумського державного педагогічного університету, відновивши, таким чином, історичну справедливість щодо постаті визначного земляка-науковця Івана Абрамова, репресованого і незаслужено забутого, та оприлюднюючи нові матеріали. "На ниві розуму не можна нам відставати" — ці

слова, що були своєрідним життєвим девізом дослідника, який, окрім науки, плідно працював на освітянській ниві, Сергій П'ятаченко взяв за назву передмови, що по суті є першою повною науковою біографією І. Абрамова у вітчизняній фольклористиці та етнології.

Великий педагогічний досвід вченого (вчителювання у рідному Вороніжі — містечку Глухівського повіту Чернігівської губернії та Петербурзі), його наукові досягнення (археологічно-етнографічні експедиції у складі Російського географічного товариства, значна кількість публікацій), досвід роботи у державних структурах (був секретарем М. Родзянко) у радянський час не були належно поціновані. Повернувшись із заслання з Сибіру (від цього його не порятувала і особиста дружба з В. Бонч-Бруєвичем) наприкінці 30-х років, І. Абрамов працював учителем російської мови та літератури у Вороніжі, що на той час з містечка перетворився на селище Шосткінського району Сумської області. Його ім'я було відоме лише небагатьом фахівцям та землякам, багато з яких були його учнями чи відвідували очолюваний ним гурток краєзнавства. Науковий архів І. Абрамова розпорошений географічно і відомчо — документи є у Москві та Петербурзі, у Києві (архів ЦНБ та відділ рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології) — ще потребує наукового вивчення.



До рецензованого збірника увійшли найбільш відомі праці І. Абрамова "Чернігівські малороси" (вперше опублікована у Санкт-Петербурзі 1905 року окремою брошурою), "Про колядки та щедрівки в Чернігівській губернії" (надруковано в журналі "Київська старовина", 1906, № 1) та публікації останніх років життя науковця (помер у 1960 р.) у місцевій районній газеті "Зоря" (м. Шостка). І якщо перші дві роботи автора, так само як і інші дореволюційні розвідки "Цар Максиміліан" (1904 р.), "Їжа покійників у сучасній Малоросії" (1907) фахівцям відомі, то його праці радянської доби для більшості залишались незнаними. Вимушені стилістика та пафос того часу не позбавили історичної цінності публікації І. Абрамова, що добре володів словом і в невеликому за обсягом матеріалі міг вмістити максимум інформації, завжди вирізняючи головне. Візьмемо для прикладу коротеньку замітку "Воронізькі прялі "(1959 р.). Автор подає відомості про місцевий рушник з витканою на ньому датою "1750 р.", який він передав до етнографічної колекції Російського музею в Ленінграді, механізми успадкування традиції ткацтва в родині, обсяг робіт, що ткаля виконувала за рік (приблизно 70 аршин полотна), оригінальне пояснення заборони прясти та ткати по п'ятницях (за часів монголо-татарського панування татари не працювали цього дня, а ходили по хатах, забираючи все, що трапиться), описує етнопедагогічні прийоми, з допомогою яких дівчаток навчали цьому ремеслу: "Не раз було мати говорила мені, що ось настане весна, прилетить пташка з-за синього моря і скаже: "Ану покажи, скільки ти, Галю, напряла? Коли мало, то пташка і не буде співати, а полетить під друге чуже вікно. І з усіх сил стараєшся, крутиш веретено. В 14 років я стала справжньою прялею" (с. 103).

Фольклорно-етнографічні відомості "унаочнюють" історію, деталізуючи портрет епохи через опис тогочасних звичаїв і традицій, одягу та житла, пісень та кулінарних уподобань. Жива історія маленького містечка Воронiж більш відома навіть за історію великих міст через його знаменитих уродженців. П. Куліш описував воронезькі досвітки та вечорниці, Грицько Сірник (проживає в Канаді) залишив відомості про храми Вороніжа, будинок козацького роду Шрамченків довжиною 50 м із портретом козака Мамая на воротях. Та найбільш повно побутово-історичні реалії містечка постають у роботах Івана Спиридоновича Абрамова. Це з його праць ми дізнаємось імена лірників, що

жили у Вороніжі, репертуар колядників, хід воронізького весілля і пісні, що співалися для повитухи, маємо відомості про побут козацької старшини та поміщиків, що виписували до містечка "фортепіано з Відня та гамсові меблі Петербурга", відкривали школи, цукрові заводи. І. Абрамов аналізує фольклорні запозичення (з російського, білоруського фольклору), вплив "солдатчини" на народну пісню, про яку він говорить з великою повагою, відзначаючи здатність народної культури в цілому зберігати своє здорове ядро, відмітаючи, як лушпину, все чуже. Головною причиною побутування темних забобонів у народному середовищі він вважає відсутність українських шкіл у краї та заборону друкувати книги українською мовою. Про наслідки останньої заборони І. Абрамов пише: "Неминуче це призводило до згасання народного духу і творчих сил країни, викликаючи помітну відсталість тутешнього населення, розумова ж відсталість у свою чергу кинула свою чорну тінь на всі сторони народного побуту, тому що на ниві розуму не можна нам відставати" (с. 74). Може, варто дослухатись до застереження, зробленого в 1904 р., бо в Україні і тепер не друкуються книги українською мовою, хоч і немає заборони на друкування.

У Вороніжі народились відомий художник Микола Мурашко – учень І. Рєпіна, сходознавець Павло П'ясецький. Цим та іншим видатним землякам І. Абрамов присвячує свої розвідки, не поминаючи увагою і звичайних людей. Завдяки йому ми знаємо імена носіїв народної культури, у статті "Воронізькі краєзнавці" (1959) він з великою повагою розповідає про тих, від кого записував казки, пісні, перекази – Давида Єрофійовича Макаренка, Якова Сергійовича Польовика. Це може слугувати гарним прикладом для сучасних науковців, які ще не віддали належного народним співавторам своїх праць, залишаючи їх імена лише в примітках до книг або в архівах.

Підсумовуючи сказане, хочеться відзначити високий науковий рівень даного видання і високофахову роботу упорядника. Звичайно, хотілося б, щоб до книги ввійшли й інші праці Івана Абрамова, та зміст її не в останню чергу зумовлено ювілейною датою – 830 років Вороніжу і відповідним фінансуванням. Єдине побажання: можливо, варто було б перекласти українською мовою дореволюційні роботи І. Абрамова, повернувши йому, таким чином, право друкуватися українською, а тим більше, що дане видання не є факсимільним.

КОБЗАРСЬКИЙ ЕТНОГРАФІЧНИЙ КОНЦЕРТ ГНАТА ХОТКЕВИЧА
(до 105-ї річниці Археологічного з'їзду)

Станіслав ДИМЧЕНКО

Творча діяльність Гната Мартиновича Хоткевича (1877–1938) відзначається винятковою багатогранністю – він був талановитим письменником, публіцистом, критиком, істориком, етномузикознавцем, музикантом, режисером, педагогом, перекладачем, а також надзвичайно обдарованим пропагандистом народних пісень і дум. Г. Хоткевич пройшов складний життєвий і творчий шлях, який відтворено на підставі архівних і документальних матеріалів у монографії Надії Супрун "Гнат Хоткевич – музикант" [1]. Авторка висвітлює діяльність і творчість універсального українського митця, досліджуючи їх в єдності соціально-історичних, фольклорно-етнографічних, органологічних та композиторських аспектів. У даній статті розглядається його діяльність як дослідника кобзарського мистецтва, етномузикознавця та інструментознавця, який заклав основи системного підходу до вивчення музичних інструментів, що побутують в Україні.

"Мабуть, звуки бандури "дядька Павла" дали певне спрямування деяким періодам мого життя" [2], – читаємо у спогадах Гната Мартиновича. 1895 року Г. Хоткевич придбав концертну бандуру, яку змайстрував талановитий народний скрипаль і бандурист Арсентій Остапенко (Мова). З нею він уже не розлучався до кінця життя. У грі на цьому старовинному інструменті він досяг неперевершеної майстерності. Пізніше вивчення "кобзарської та бандуристської справи" стало одним із головних

напрямків його дослідницької діяльності. Кульмінаційним моментом у цій справі був концерт кобзарів-лірників на XII Всеросійському Археологічному з'їзді, який проходив у Харкові 15—27 серпня 1902 року.

Ідея виступу українських кобзарів на представницькому форумі вчених виникла у професора М. Сумцова. Її підтримали члени підготовчого Комітету під головуванням Д. Багалія, який розробив програму збирання відомостей про кобзарів і лірників Лівобережної України. Організацію кобзарського концерту було доручено Г. Хоткевичу — відомому в місті бандуристу-віртуозу, письменнику й театральному діячеві.

Ще задовго до з'їзду "у літературі про фольклор з'явилося твердження, що Остап Вересай був останнім українським бандуристом. [...] Але, на щастя, [...] кобзарі не вмирають. [...] Вони все ще зберігають, хоча і з трудом, своє пісенне багатство і все чекають, не дочекаються лінивих адептів науки, щоб вони зайнялись ними, як вони того заслуговують" [3]. У цих словах Г. Хоткевича визначається його переконлива позиція щодо свого наміру віддати роки, сили, знання розвиткові художньо цінного явища. Великою заслугою дослідника було те, що він реальними переконливими фактами рішуче заперечив песимістичний погляд на кобзарство. "Я поширив трохи завдання, — згадує пізніше Г. Хоткевич, — рішивши показати не тільки кобзарів, а й лірників і навіть так звану троїсту музику" [4].

Для участі в концертній програмі він запросив харківських кобзарів Павла Гащенка, Івана Кучугуру-Кучеренка, Івана Нетесу, Петра Древченка, Гната Гончаренка, Опанаса Барю та лірників Івана Зозулю, Самсона Веселого, Ларівона (прізвище невідоме, а прозвище — "Цар"), а також чернігівського кобзаря Терешка Пархоменка та полтавського Михайла Кравченка, скрипалів Яцька Невінчаного (перша скрипка), Арсентія Мову (друга скрипка) і басиста, прізвище якого не встановлено. Зібравши кобзарів, Г. Хоткевич розпочав копітку роботу зі створення кобзарського ансамблю. Довелося чимало працювати над голосами кобзарів, бо вони часто співали в негоду, мали "простужені захриплі голоси". Треба було відповідно їх підготувати. Гнат Мартинович прагнув довести, що кобзарське мистецтво повинно жити, а обов'язок громадськості — активно підтримувати його, сприяти, щоб воно зазвучало зі сцени.

Ось як він згадує про початок своєї роботи з народними виконавцями: "Як зараз стоїть перед очима перший момент, коли треба було показати кожному, що він уміє. Се ж перший раз зібрались "Кобзарі усіх країн". І сильно, мабуть, билися кобзарські серця, приступаючи до того незвичайного конкурсу. Перші грають наші харківці. Ну, вони нічого особливого не показали. Ні в грі, ні в репертуарі. Потім співає Михайло. Дума про трьох братів самарських. Співає особливо. Тихими хуторами полтавськими повіяло, одвічною журбою степу. [...] Виконання Михайла було повне внутрішнього змісту. [...] Безумовно, то був один з кращих бандуристів України. [...] Нарешті зостався тільки Терешко. Держить бандуру впоперек, не по-харківському. [...] Та як вдарив! Бандура велика, гучна. Манера гри специфічна. [...] Голос — високий чистий тенор. Пісня — невідомий нікому варіант "Морозенка". Словом, усе склалося на повну перемогу Терешка. Притихли наші кобзарі. Першенство Терешка стало признаним фактом" [5].

У листі до президента Академії наук України О. Богомольця Г. Хоткевич з повним правом пізніше писав: "Я дав цілу нову галузь мистецтва — це кобзарське мистецтво. Я підвів під нього науковий фундамент і від сліпецького примітиву довів до границь справжнього мистецтва" [6].

Відкриття XII Археологічного з'їзду відбулося 15 серпня 1902 року в актовому залі університету. Секція історико-географічних та етнографічних стародавностей працювала під головуванням М. Сумцова і мала шість засідань, на яких обговорювалися питання матеріальної культури. Вечірнє засідання секції 19 серпня було присвячене кобзарям і лірникам. Першим на ньому виступав М. Сумцов з доповіддю, в якій розглянув студії Русова, записи Ніговського, Твердохлібова та Іващенка, висловив думки щодо актуальності вивчення кобзарства. Повідомлення В. Іванова містило відомості про тогочасний стан артілей незрячих.

Водночас Г. Хоткевич виступив на з'їзді з науковою розвідкою про кобзарство та його перспективи "Дещо про українських бандуристів і лірників". Ось як він згадує про початок свого виступу на з'їзді: "Я близько знав

життя незрячих. Переді мною стояли фігури городових, що розбивали об стовп ліру або бандуру — єдину годувальницю незрячої людини, і я почав свій доклад... з тим молодим завзяттям, якого так не діставало моїм умудреним віком попередникам... Коли я перейшов від історії до сучасності і почав описувати факти адміністративного насилля над незрячими — як їх заарештовують, висилають, гонять, розбивають їх інструменти, — я дивився прямо в обличчя губернатору, що сидів у першому ряду.., і кидав йому ці обвинувачення. Це було неархеологічно. Це було просто непристойно, — і я чув, як губернатор, нахиляючись до графині, яка сиділа поруч, голосно говорив у крайньому обуренні: "Ведь это революция! Да ведь это прямо революция!" [7]

Як відзначає дослідник, у доповіді він розглянув три питання: про хибність думки щодо вмирання кобзарства в добу імперіалізму, про способи кобзарського виконання та соціальну систему, що "воювала з незрячими музикантами" [8].

Графиня П. Уварова, відповідальна за організацію всього з'їзду, єхидно "дякувала" доповідачеві, а в її словах звучала злість та погроза. Слід зауважити, що доповідь Г. Хоткевича не надрукували в "Трудах съезда", хоча там з'явилися не тільки доповіді інших промовців, але й різні повідомлення, дрібні замітки тощо.

На Археологічному з'їзді постала вимога дозволити кобзарям публічні виступи — на заключному засіданні з'їзду було ухвалено просити Московське археологічне товариство порушити клопотання перед Міністерством внутрішніх справ про взяття під опіку народних співців і надання їм можливості безборонно займатися справою поширення й збереження стародавніх наспівів. Також було порушено питання про збір відомостей про кобзарів і лірників, а за участі Г. Хоткевича складено спеціальну анкету для дослідження стану кобзарства на початку століття.

Ідеї доповіді Г. Хоткевича набули широкого розголосу. Зокрема, М. Сумцов у харківській газеті "Южный край" (1904, № 8414) високо оцінив позицію з'їзду щодо кобзарства. У московському журналі "Этнографическое обозрение" (1903, № 2, с. 170) з'явилась інформація про засідання Московського археологічного товариства від 28 лютого 1903 року, на якому обговорювалась ухвала Археологічного з'їзду про кобзарство.

Величезне враження на всіх, навіть, за висловом Г. Хоткевича, "на людей в мундирах", справив кобзарський етнографічний концерт. "Громом прогримів цей вечір по Україні і приніс з собою багато наслідків. Це був початок нової ери в житті кобзарів" [9], — так згодом писав Г. Хоткевич про події 1902 року. Крім сольних виступів, Г. Хоткевич показав кобзарські дуети, тріо, а також ансамблі з лірниками та троїстою музикою (2 скрипки й басоля). За його словами, це була "перша спроба об'єднання різнорідних інструментів в одне струнке ціле" [10]. "Так, уперше в історії української музичної культури народна інструментальна музика прозвучала силами фольклорно-етнографічного ансамблю, який став предтечею сучасних оркестрів українських народних інструментів" [11]. Позитивні відгуки про концерт і виступ Г. Хоткевича на з'їзді надрукували газети "Южный край" і "Харьковские губернские ведомости" (обидві за 21 серпня 1902 року), журнали "Літературно-науковий вісник" (Л., 1902, с. 54—56) та "Этнографическое обозрение" (М., 1903, № 1, с. 115).

Відразу ж після з'їзду було зроблено обшук на квартирі Г. Хоткевича, а також заборонено йому виступати з лекціями про музичне мистецтво та організовувати концерти кобзарів і лірників. Та митець не втратив сили духу. Він продовжував удосконалювати свою майстерність гри на бандурі, детальніше вивчати цей інструмент і різні способи гри на ньому. Дослідник відкрив у кобзарській грі раніше ніким не помічені специфічні риси.

Характерно, що Г. Хоткевич також досліджував кобзарські об'єднання як певні суспільні групи зі своєрідним побутом і навіть говіркою, яку він спеціально вивчав і використовував у своїй творчості, зокрема в оповіданні "Сліпець". Своїми спостереженнями щодо мови сліпих Г. Хоткевич поповнив дані, зібрані в цій галузі І. Франком, В. Гнатюком та ін. Багато років Гнат Мартинович збирав матеріал про народні українські музичні інструменти і на цю тему написав ряд статей, що побачили світ переважно лише в наш час, а деякі ще й досі залишаються в рукописах.

Г. Хоткевич брав безпосередню участь у революційних подіях 1905 року. У зв'язку з цим на початку 1906 року він змушений був емігрувати в Галичину. Тут Г. Хоткевич швидко розгорнув активну діяльність, знайомлячи жи-

телів цих земель із кобзарським мистецтвом. Він об'їхав усю Галичину й Буковину, зачаровуючи слухачів своїм словом та грою на бандурі.

Ось як писав про один із таких виступів В. Лазаревський А. Чехову: "Величезний успіх випав на долю бандуриста Галайди [псевдонім Г. Хоткевича. — *С. Д.*]. Я про нього ніколи не чув. Це інтелігентна зовсім молода людина, трохи каліка — шкутильгає на одну ногу, обличчя в нього прекрасне, натхненне. Він скромний, скромний і надзвичайно музикальний. Бандура у нього в руках, як оркестр" [12].

Полонив він і великого Каменяра — І. Франко назвав його "кобзарем у дослівнім значенню сего слова". Г. Хоткевич "вивчався грати на кобзі і співати старі кобзарські думи, — писав пізніше І. Франко. — Як відомо, справжні кобзарі тепер уже рідкість і співання дум вийшло з моди, серед простого народа для них не стало слухачів. От тим важно, щоб те артистичне ремесло не вигибло, але знайшло собі продовження серед інтелігенції" [13]. Особливо подобалися І. Франкові у виконанні Гната Мартиновича народні гумористичні пісні.

Це було високе поцінування Г. Хоткевича як кобзаря й пропагандиста кобзарського мистецтва. Такої думки про митця був не тільки І. Франко. Про надзвичайну майстерність гри на бандурі Г. Хоткевича писав тоді й молодий композитор С. Людкевич у статті "Відродження бандури", наголошуючи, що "він... підніс гру на бандурі до своєрідного артизму, зробив її спосібною до більшого числа модуляцій та добув у неї чимало зовсім нових незвісних ефектів і нюансів, про які ніхто би й не думав... Вже тепер бандура в руках Хоткевича є незрівнянна до акомпанементу народних пісень" [14].

1 вересня 1906 року в с. Вашківцях на Буковині відбувся концерт, на якому була присутня галицька письменниця Н. Кобринська. Вона написала статтю "Український бандурист", в якій, зокрема, відзначила, що Г. Хоткевич — "то передусім чоловік великої любові до нашої, питомої народної штуки і дуже тонкого артистичного смаку" [15].

Слід згадати, що Г. Хоткевич дав чимало цінних практичних порад Ф. Колессі, який виїжджав записувати кобзарський репертуар на Полтавщину [16].

"Різного роду організованих концертів не має жодної змоги вирахувати, хоча серед них були особливі", — згадує Гнат Мартинович в "Автобіографії наукового і громадського діяча" [17]. І справді, кількість тільки зафіксованих концертів, які влаштував Г. Хоткевич, величезна. Висока також їхня наукова та художньо-пізнавальна роль у популяризації музичної творчості народу. Тематика і зміст концертів, згадка про деякі з них у наукових працях, розробках, листах дають ключ до розкриття науково-пізнавального апарату Г. Хоткевича — дослідника українського музичного фольклору.

Коли Г. Хоткевич довідався, що професор М. Сумцов готує виїзд кобзарів для виступів у Галичині, то негайно написав йому листа, погоджуючись супроводжувати кобзарів і читати про них лекції. Щоб збудити інтерес галицької громадськості до цієї акції, він звернувся до М. Сумцова з пропозицією написати для львівської преси статтю про етнографічно-музичне значення такої поїздки і про важливість народної музики загалом [18].

У доповіді на XII Археологічному з'їзді, а також у статтях "Спогади про мої зустрічі із сліпими" і "До історії кобзарської справи" Г. Хоткевич вперше розрізнив і проаналізував три способи гри на бандурі — київський, харківський і чернігівський, що стало важливим внеском в історію української музики. Під впливом виступів Г. Хоткевича й складеної ним анкети для вивчення живих кобзарських традицій в Україні на початку XX ст. посилилась увага дослідників фольклору до народної епічної пісенності, з'явилися монографічні праці й статті про окремих народних співців, про кобзарський репертуар (наприклад, праці М. Сперанського, О. Сластіона, Ф. Колесси та ін.).

Захоплення Г. Хоткевича кобзарським мистецтвом сприяло й розгортанню дослідження українських народних інструментів, особливо бандури. У 1909 році він видав підручник гри на цьому інструменті (зі змінами перевиданий 1930 року), в 1914 році опублікував статті "Бандура і її місце серед інших інструментів", "Кобза, бандура, торбан і їх еволюція" та ін. У 1930 році дослідник видав книжку "Музичні інструменти українського народу", в якій поряд з описом інструментів та визначення їх ролі в побуті народу наведено цінний матеріал не тільки з друкованих історичних джерел, але й із фольклорних — по-

дано багато ліричних пісень, коломийок, танцювальних приспівок, легенд.

Г. Хоткевич сприяв створенню першої капели бандуристів в Україні. 1928 року йому доручено було художнє керівництво студією бандуристів у Полтаві. Він склав для неї навчальну програму, взявши за основу харківський спосіб гри на бандурі, яким сам володів досконало, написав спеціальну вокально-інструментальну композицію "Поема про Байду" на сюжет відомої народної пісні. Всього для бандури він написав 69 творів.

Багато матеріалів про народні музичні інструменти, особливо про бандуру, зберігається (у рукописах) в архівних фондах Г. Хоткевича. Вони свідчать про масштабність і ретельність роботи вченого в цій галузі. Його дослідження народних інструментів, здійснені на фактичному матеріалі з широким використанням фольклорних джерел, досі не втратили свого наукового й практичного значення.

Отже, багатогранна діяльність Г. Хоткевича глибоко пов'язана з народною творчістю і має величезне значення для долі кобзарів і кобзарства в Україні.

"Червоною ниткою пройшло через усе його творче життя комплексне пізнання цього живого пласту української музичної культури" [19], що дозволило діячеві узагальнити результати своєї 40-річної праці такими словами: "Пам'ять же про концерт на з'їзді залишилась серед самих кобзарів як чудова легенда, як спомин про якийсь золотий вік" [20].

[1] *Супрун Н.* Гнат Хоткевич — музикант. — Рівне, Ліста, 1997.

[2] *Хоткевич Г.* Воспоминания о моих встречах со слепыми // *Хоткевич Г.* Твори в двох томах. — К., 1966. — Т. 1. — С. 456.

[3] *Хоткевич И.* Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. — 1903. — № 2. — С. 105.

[4] *Хоткевич Г.* До історії кобзарської справи // Червоний шлях. — 1927. — № 5. — С 181.

[5] Там само. — С. 182.

[6] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА). — Ф. 688, оп., 1, спр. 332, арк. 23.

[7] *Хоткевич Г.* Воспоминания о моих встречах со слепыми. — С. 464.

[8] Там само. — С. 466.

[9] *Хоткевич Г.* До історії кобзарської справи. — С. 182.

[10] *Хоткевич Г.* Воспоминания о моих встречах со слепыми. — С. 475.

[11] *Супрун Н.* Музично-організаторська діяльність Гната Хоткевича у Харкові // Музична Харківщина. — 1992. — С. 129.

[12] Державна бібліотека Росії, ф. 331, кол. 49, д. 29—2, с. 6. (Письмо Б. Лазаревского к А. П. Чехову).

[13] *Франко І.* Молода Україна. — Л., 1910. — С. 64—65.

[14] *Людкевич С.* Відродження бандури // Світ. — 1906. — № 7. — С. 109—110.

[15] *Кобринська Н.* Вибрані твори. — К., 1958. — С. 388.

[16] *Хоткевич Г.* Твори в двох томах. — К., 1966. — Т. 1. — С. 515.

[17] ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 2232, с. 5.

[18] ЦДІА України, ф. 2052, оп. 1, спр. 1286 "Лист Г. Хоткевича до М. Ф. Сумцова".

[19] *Супрун Н.* Кобзарський збір 1902 року // Дивосвіт Гната Хоткевича. — Х., 1998. — С. 109.

[20] *Хоткевич Г.* Воспоминания о моих встречах со слепыми. — С. 517.

The article is dedicated to the creative activity of a talented writer, publicist, critic, historian, musician, stage-director, pedagogue, translator — Hnat Khotkevych. Especially the author of the article focuses on Khotkevych's activity as a researcher of kobzari art, ethno-musicologist and instrument expert. Hnat Khotkevych was a founder of system approach to the study of national musical instruments.

The author analyses the basic principles used by Khotkevych in his 40-year noble business of formation mid development of education and culture in Ukraine: to research, create, embody, organize and teach other people.

ПАМ'ЯТІ МАЙСТРА ГОНЧАРНОГО МИСТЕЦТВА
(До 85-річчя від дня народження заслуженого майстра народної творчості О. Луцишина)

Оксана ЛИСЮК

Багато жителів Вінниччини особисто знали і досі пам'ятають цю щиру, чуйну, веселої вдачі людину. Його діяльність належить минулому століттю. Своєю творчістю він прославив рідні Крищинці: гончарні вироби народного майстра увійшли до золотої скарбниці української культури. Його роботи мали великий успіх на виставках у Москві, Києві, інших містах, чарували глядачів Швеції, Італії, Польщі, Угорщини, Чехословаччини, Німеччини та ін.

Олексій Григорович Луцишин народився 28 вересня 1922 року в селі Крищинці Тульчинського району в родині гончарів. Родина жила на Мисківці, гончарському кутку, де всі сусіди були гончарами, і найвідоміший з них — Іван Тарасович Гончар [1]. Батько Олексія, Григорій Митрофанович, успадкував гончарного круга від свого діда, який загинув у 1905 році під час російсько-японської війни [2]. Григорій Луцишин був талановитим майстром, у 1937 році його разом з І. Гончаром та Г. Погонцем запросили до роботи в експериментальних майстернях при Державному музеї українського мистецтва. Там він працював до початку війни, 1941 року був мобілізований на фронт, звідки не повернувся. Мати Олексія Григоровича, Марія Іванівна, також виготовляла дитячі керамічні іграшки.



Родина Луцишиних, м. Тульчин, 1936 р.

Ще п'ятирічним Олексій допомагав батькам у родинній справі, з десяти років працював за гончарним кругом, робив перші спроби оздоблення виробів. Найбільший вплив на хлопчика справив Іван Тарасович Гончар: саме від нього навчився Олексій мистецтву дрібної пластики — ліпив коників, баранців, людські постаті. Коли восени 1942 року І. Гончар з Києва повернувся додому, їхнє спілкування з Олексієм Луцишиним відбувалося вже на іншому рівні. Роки практичної та викладацької діяльності збагатили Івана Тарасовича досвідом, творчими знахідками, і тепер старий майстер передавав молодому свої секрети, щиро ділився досягненнями [3].

Після звільнення Крищинець від окупантів 1944 року Олексій Луцишин був мобілізований на фронт, а через кілька місяців не стало Івана Тарасовича [4]. Перебуваючи на фронтах війни, Олексій Григорович був поранений, лікувався у шпиталі в молдовських Фалештах, де, власне, й відбулася його перша персональна виставка. Майстер згадував, як принесли йому шмат глини, з якого він виліпив три фігурки: улюбленця фронтовиків Василя Тьоркіна, скульптурну композицію на сюжет із життя військових медиків та сатиричну композицію про поверженого Гітлера, і вис-



О. Луцишин з учнями, м. Вінниця, 1993 р.

тавив їх у палаті на вікні. Поранені сміялися з них, особливо з тієї, що зображувала Гітлера навкарачках, придушеного солдатським чоботом. Згодом обладнали майстерню, знайшли верстак, вже за тиждень шпиталь мав необхідну кількість посуду. Помічником Олексія Григоровича був чуваш Микола Леонтьєв [5], з яким майстер довгий час підтримував дружні стосунки.

Зустрівши перемогу в Дебрецені (Угорщина), у Крищинці Луцишин повернувся 1947 року [6]. Село було в руїнах, багато гончарів загинуло на війні. Майстер на замовлення односельців виготовляв здебільшого ужитковий посуд: миски, горщики, макітри тощо [7].

1955 року Луцишин з родиною переїздить до Вінниці. Працюючи в місті на різних посадах — столяром, малярем, інспектором з праці, оздоблювачем, — О. Луцишин ні на мить не залишає улюбленої справи [8]. Він створює керамічні скульптури, що побували згодом на виставках народного мистецтва у Києві, Москві, Німеччині, Угорщині, Чехословаччині та принесли майстру чисельні грамоти і дипломи, популярність і визнання [9].

За заслуги у розвитку прикладного та декоративного мистецтва, активну участь у фестивалях народної творчості 21 липня 1988 р. згідно з Указом Президії Верховної Ради О. Луцишину було присвоєно звання заслуженого майстра народної творчості України [10].

Мистецьку діяльність О. Луцишин поєднує з викладацькою роботою в міжшкільному навчально-виробничому комбінаті, у ВХПТУ № 5 (1993—97 рр.), намагаючись залучити учнів до народного промислу.

Вже в часи незалежності України Олексій Григорович з сином Леонідом дістали запрошення до Німеччини на слов'янський фестиваль. 1998 року черговим містом, де проходив Russishe kulturall Woche (тиждень російської культури), стає Веймар.

У Веймарі О. Луцишин повністю віддавався улюбленій справі. Вдень він демонстрував роботу на гончарному крузі у торговельному палаці, дивуючи німців вмінням працювати навіть із зав'язаними очима, створював у присутності відвідувачів маленькі шедеври, які швидко розкуповувалися. Ввечері це дійство повторювалось у ресторані "Трійка". Демонстрація роботи за гончарним кругом користувалася такою популярністю, що біля ресторану збиралася черга бажаючих на власні очі побачити, як з-під рук гончаря з'являються дивовижні речі.

Працюючи творчо, майстер завжди цікавився пошуковою експедиційною роботою, до-

помагав з атрибуцією зібраних гончарних виробів, брав безпосередню участь у вивченні історії гончарного осередку Крищинець. За його ініціативою у 1999 році у Крищинцях на гончарському кутку Мисківка було проведено свято вулиці Івана Гончара, на якій народився і довгі роки жив і сам Олексій Григорович. На святі майстер щиро дякував за науку своїм сусідам-гончарам, назвав їх усіх поіменно, зазначивши, що праця кожного з них є живою історією крищинецького гончарського осередку та самобутньої культури всього українського народу [11].



О. Луцишин. Скульптурна композиція "Хор ветеранів", м. Вінниця, 1985 р.

До останніх днів майстер продовжував працювати. Його творчий потенціал був великий, а задуми — масштабні. Помер він 24 листопада 2001 року [12]. Та память про майстра живе і житиме серед людей, що поважають його талант і відданість споконвічному народному промислу — шанованому ним гончарству.

Знаменною подією в культурному житті не тільки Вінниччини, але й всієї України стало відкриття 2005 року у Вінниці Музею гончарного мистецтва ім. О. Луцишина. На матеріалах його експозиції — гончарних творах, цінних документах з архіву майстра, особистих речах — глядачі мають можливість ознайомитися з історією гончарного промислу с. Крищинці, життям та творчістю О. Луцишина, діяльністю його учнів і послідовників.

Сьогодні в Музеї гончарного мистецтва ім. О. Луцишина діє Центр народної педагогіки, проходять фестивалі-ярмарки народного мистецтва, майстер-класи провідних гончарів, виставки самобутніх митців Вінниччини. Його двері завжди відкриті для тих, хто прагне у своїй творчості продовжувати традиції українського народного мистецтва.

[1] Спогади Бондар Марії Яківни, 1910 р. н., с. Крищинці Тульчинського району Вінницької області // Польові дослідження автора (далі — ПДА), липень 2006 р.

[2] Рукопис автобіографії О. Луцишина, 1995 р. — 23 січня. — С. 1 // ПДА. — червень, 2003 р. (архів Вінницького обласного художнього музею, далі — ВОХМ).

[3] Там само.

[4] Виступ О. Луцишина на святкуванні вулиці І. Гончара, 1999 р. — червень. — С. 3 // ПДА. — червень, 2003 р. (архів ВОХМ).

[5] *Корчак В.* Не стареют душой ветераны. — 1995. — 9 травня. — С. 2 // ПДА. — липень, 2004 р. (архів ВОХМ).

[6] *Мельничук Л.* Олексій Луцишин: спомин про Майстра. — Вінниця, 2003. — С. 10

[7] Спогади Бондар Марії Яківни...

[8] Рукопис автобіографії О. Луцишина, 1997 р. — С. 1. // ПДА. — липень, 2004 р.

[9] *Мельничук Л.* Спомин про майстра // Український керамологічний журнал. — 2002. — № 4(6). — С. 127—131.

[10] Високі відзнаки. Почесні звання // Вінницька правда. — 1988. — 22 липня.

[11] Спогади Кириченко Леоніда Олексійовича, 1945 р. н., м. Вінниця // ПДА. — липень, 2004 р.

[12] *Мельничук Л.* Спомин про майстра...

The article is the excursion into the life history of famous potter Oleksiy Lutsyshyn. This article describes his hard creative career from the life in Kryzhintsi, his native village which is situated in Vinnytska oblast, to his work abroad. The crown of his work became opening of Oleksiy Lutsyshyn Museum of Fictile Art in Vinnytsya.

ФЕСТИВАЛЬ "СЬОМОГО ТРАВНЯ" НА УЗБЕРЕЖЖІ ЧОРНОГО МОРЯ ТУРЕЧЧИНИ

Оджал ОГУЗ

Фестиваль під назвою "*Mayis Yedisi*" (сьоме травня), "*Su Bayrami*" (фестиваль води), "*Deniz Bayrami*" (фестиваль моря) або просто "*Yedi*" (сім), як його всі називають у Туреччині, здавна відзначається у регіонах Орду, Гіресун та Трабзон. За давнім анатолійським календарем, що має назву "*Rumi Takvim*", свято відзначалося сьомого травня, що відповідає двадцятому травня за григоріанським календарем. Тому, хоч зараз фестиваль проходить двадцятого травня, він зберігає стару назву — "Сьоме травня". Крім згаданих регіонів, зараз фестиваль проводиться на офіційному рівні ще й в Бешікдузу, Голькой та Першембе. Найвідомішим з них є міжнародний фестиваль Гіресун-Аксу.

Окрім офіційного святкування, тутешні мешканці час від часу самі виконують традиційні обряди, що були раніше складовою народного свята. У їх колективній пам'яті з давніх давен збереглись відомості про місця проведення свята — біля річки чи на узбережжі моря. У Гіресун обряди відбуваються у дельті річки Аксу. Впродовж свята його учасники повинні рівно сім разів об'їхати на човнах навколо острова Гіресун. Якщо біля ритуального місця немає острова, то люди просто плавають на човнах або ж піднімають вітрила. Відповідь, чому це робиться, можна знайти в міфах та легендах, що побутують у регіоні.

Легенди розповідають, що у давні часи на островах Самсун та Гіресун мешкали переважно амазонки. Вони викрадали юнаків та гвалтували їх, виключно з метою продовження роду. Коли жінка вагітніла, юнаків засуджували до смерті. У разі, якщо народжувався хлопчик, він мав таку саму долю, як і його батько. Сучасні обряди "Сьомого травня" є відлунням цих дійств.

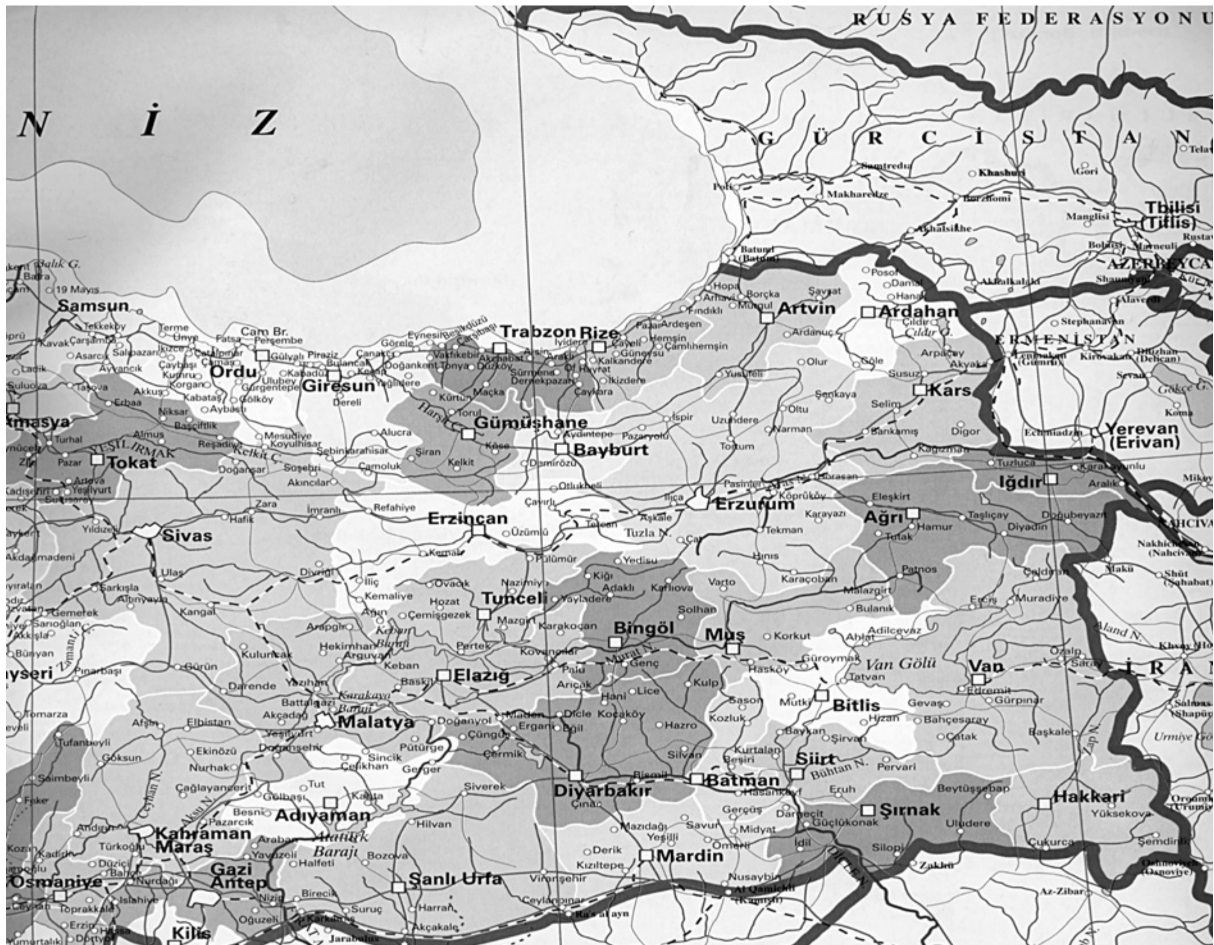
Для розуміння фестивального церемоніалу особливе значення мають три дії, пов'язані з традиційними уявленнями:

1) Триразове пролізання під "Sacayak" (кухонне приладдя із трьома ніжками, щоб ставити казан на вогонь). Вірили, що якщо жінка, яка не мала дітей, тричі пролізе під Sacayak, то вона народить дитину. У турецькій культурі це начиння є символом домашнього вогнища. А воно, в свою чергу, уособлює родину та дітей. Таким чином, пролізти під Sacayak означає забезпечити родючість та достаток у родині.

2) Кидання каміння у воду є другою важливою обрядовою дією. Учасники сім разів по тричі (спочатку два, а тоді ще один) кидають камені в озеро, річку чи море. Кидаючи камінь, вони промовляють: "Нехай мій біль і моє горе підуть за водою". На думку деяких вчених, сенс цієї практики полягає у згадці давніх обрядів, спрямованих проти амазонок, або ж на-



Церемонія відкриття міжнародного фестивалю Гіресун–Аксу



лежить до практики турецького шаманізму, де існує поклоніння камінню.

3) Об'їзд навколо острова або вздовж берега. Спостерігаючи за виконанням обряду на Гіресуні, ми пересвідчилися, що люди об'їжджають навколо острова сім разів. Можна віднайти подібні дії і в інших регіонах узбережжя, проте обходження острова навкруги можна побачити тільки у Гіресуні. Це тому, що острів Гіресун вважається унікальним у регіоні. Вірять, якщо людина сім разів у човні зробить круг навколо острова Гіресун, то Господь здійснить її бажання, навіть коли він чи вона тримають його у таємниці.

Також з обрядом "Сьомого травня" пов'язані такі уявлення й дії:

a) Якщо випити чай із сорока різних трав, то людина буде здоровою впродовж усього року.

b) Якщо бути радісним у цей день, то щастя й радість не полишатимуть увесь рік.

c) Якщо зайти у морську воду з правої ноги, будеш здоровим увесь рік.

d) Якщо принести в жертву вівцю неподалік від моря, то Господь здійснить твої бажання.

e) Якщо хворий викупається, то з тієї води він вилікується.

f) У разі, якщо місцевість не знаходиться поблизу моря, то воду можна взяти із семи різних джерел. Ця вода матиме такі самі властивості.

g) "Сьоме травня" є днем, коли зустрічаються Хизир, який приносить літо на землю, і Іліас, який літо приносить на море.

Підготовка до "Сьомого травня" розпочинається заздалегідь. Проте традиційні страви жінки готують ввечері напередодні.

Юнаки і дівчата влаштовують змагання:

a) Гра зі слизькою палею — серед юнаків.

b) Жінки змагаються у виконанні традиційних пісень, що мають назву "*Atma Türkü*".

c) Вистава традиційного фольклорного театру, напр., "*Deve Oyunu*", "*Bakir Dövme*", "*Arap Oyunu*", "*Kalaycı*", "*Iğne*", "*Değirmenci*" тощо.

d) Виконання окремих регіональних народних танців, напр., "*Ordu Karşılaması*", "*Halay*", "*Horon*" тощо.

e) Змагання з традиційної боротьби, коли тіла учасників змащують жиром.

f) Змагання між хлопцями і дівчатами у перетягуванні канату.

g) Змагання, хто швидше просилить нитку у голку.

h) Запуск повітряних зміїв.

Варто звернути увагу на те, що обряд припадає на той час, коли навкруги буяє весна, і це надає радості усьому дійству. У турецькій міфології зима і весна уособлюють відповідно смерть і життя. У більшості культур північної півкулі початок весни святкують як перший день року, з яким пов'язані надії на відновлення людини і природи, почуття щастя й радості.

У кожній культурі весняне відродження природи по-різному переживається і передається, перший день нового року визначається відповідно до кліматичних особливостей та географічного розташування країни. Наприклад, у турецькій культурі святкуванням нового року є такі обряди, як *Nevruz* (21 березня), *Hıdırellez* (6 травня) та *Sabantoy/Habantoy* (10 червня). Можна припустити, що усі обряди, що на північній півкулі святкуються у першій половині року, мають відношення до первісних ритуалів плодючості, відновлення природи та жертвоприношення.

Мотиви "Хизир" та "Іліас" в обрядах "Сьомого травня" мають належати до добре відомого серед азійських і балканських турків культу *Hıdırellez*. Це є перший день нового року також у міфології та традиційному календарі. Таку саму традицію можна знайти у святі Невруз (21 березня), коли відзначають перший день року та відновлення природи.

Свято "Сьомого травня" у Гіресун-Аксу набуло офіційного статусу, починаючи від 1970 року, і тепер є широко відомим у всьому світі завдяки зусиллям як мешканців, так і адміністрації. На жаль, у 2000 р. під час святкування у Бешікдузу (у префектурі Трабзон) трапилося нещастя, коли у прогулянці човном загинуло 38 людей. За іронією долі, цей нещасний випадок завдяки місцевим засобам інформації спричинився до ще більшої популярності фестивалю серед турецького населення. Останнім часом багато префектур та муніципалітетів доклали певних зусиль в організації та проведенні святкування, щоб подібні випадки більше не траплялися. Тим не менш, після п'яти років, що минули, можна зауважити, що адміністративне втручання й ті покращання, що були зроблені з метою убезпечити людей під час проведення цієї видовищної акції, ще не є достатніми. Потрібно всіляко заохочувати людей, надавати



Гра зі слизькою палею – серед юнаків



Проходження під "Sacayak": перша важлива дія обрядової практики "Сьомого травня"

підтримку освітній системі і засобам інформації з тим, щоб у суспільстві зростала повага до нематеріальної культурної спадщини. Окремі журналісти і галузі медіа гадають, що фестиваль "Сьомого травня" не є сучасним, і ця критика особливо посилилась після катастрофи у Бешікдузу. Тому варто нагадати, що таке розуміння "сучасного" є загрозою для багатовимірного культурного середовища, і ми маємо подякувати ЮНЕСКО за прийняття у 2003 р. конвенції щодо збереження нематеріальної культурної спадщини.

Переклад з англійської
Оксани Микитенко

May 7 in Giresun-Aksu has become an official festival in 1970 and now it is known and recognized internationally through efforts of both the natives and the local authorities. The rite coincides with the time when it is spring outside, and it gives joy to the rite. In Turkish shamanic mythology winter and spring symbolize death and life. In most cultures of the Northern hemisphere spring is considered to be the first day of the year. Therefore, the first day of the year is hope, salvation, blessing and joy. This festival is important because it means rebirth for both men and nature.



Офіційний фестиваль на Гіресуні, фольклорний танцювальний гурт

ПІСНЯ В ЖИТТІ ТА ТВОРЧОСТІ ОСИПА МАКОВЕЯ

Роман ЖЕПЛИНСЬКИЙ

Кожний, хто знайомиться із життям та творчістю Осипа Маковея, завжди звертає увагу на його любов до пісні. І ця любов супроводжувала його все життя. Вже в ранньому дитинстві малий Осип залюбки слухав пісні своєї матері. Мати тяжко працювала, не маючи міцного здоров'я, часто хворіла. Але її серце було завжди щедрим на пісню. Жадібно прислухався майбутній письменник і до пісень діда (про якого писав: "це — музикальна душа наскрізь") та сусідів, які після важкого робочого дня збирались де-небудь, щоб відвести душу у співі. То ж не дивно, що вже п'ятнадцятирічним юнаком він почав записувати українські пісні.

Та й сам О. Маковей любив співати. У нього був гарний голос. Співав він проникливо, глибоко, відчуваючи зміст пісні. Співав, будучи учнем гімназії, студентом університету, вчителем та директором учительської семінарії. Про любов письменника до пісні згадує його учень В. Цаланюк: "Пам'ятаю, зійдемось, потужимо, а щоб розважитись, наш учитель брав ґітару. З-під його рук, як птиці на волю, злітали чудові мелодії. То безжурно-веселі, то сумні, як все тодішнє життя наше. А особливо любив пісні на слова Т. Шевченка". (*Засенко О*. Осип Маковей. — К., 1968).

Пісня була супутником О. Маковея до кінця життя. Ось що пише у своїх спогадах про останній рік життя письменника інший його учень Я. Смеречанський: " В 1924 році в часі канікул прийшов Маковей до Народного Дому. Тут учні вивчали п'єсу. Маковей вийняв листок нотного паперу, на якому була написана пісня "Над Дністром". Слова і музика були написані ним самим. Пісня ця подобалася всім. Її скоро вивчили і часто співали...В цьому році він захворів на серце і в серпні слідуючого року помер". (*Смеречанський Я*. Спогади про Маковея. — Заліщики, 1986. (Рукопис).

Про любов О. Маковея до пісні свідчить і той факт, що багато своїх творів він назвав піснями: "Пісня аргонавтів", Пісня патріотична", "Циганська мелодія", "Колискова", "Марш гайдамаків", "Гаївка", "Пісні з поля", "Воєнні пісні та вірші", "І я умію пісню", "Се пісня не нова" та інші.

Письменник не просто любив народну пісню. Він збирав і вивчав фольклор, публікував етнографічний матеріал, писав наукові праці. Так, у 1884 році він склав "Збірник пісень", до якого включив також "Дрібні щоденні повір'я" та "Сентенції", а в 1890 році підготував до видання "Збірник пісень вояцьких". Наступного року написав розвідку "Руські вояцькі пісні в Австрії" та опублікував у газеті "Буковина" збірку пісень Івана Велегорського зі своєю передмовою та коментарями.

З народної криниці черпав О. Маковей натхнення і для власної творчості. У статті "Осип Маковей і народна творчість" Володимир Качкан слушно підмітив, що: "З народною піснею зв'язує О. Маковея міцна нитка правди і краси, непідробності й естетичної цінності. Його перші твори йшли безпосередньо від фольклору: сюжетна канва, настроєвий лад, образність та символи. Вплив народнопісенної ритміки, мелодійності та образності слова видно у віршах "Пісня", "Сон", "Заплатив я податок кровавий" та інші"

У своїх творах О. Маковей широко застосовував ритміку і розміри, властиві народним пісням. Дослідник його творчості О. Засенко вважає, що "...його триптих "Пісні з поля" ("Налетіла куля з поля", "Падай, падай, білий снігу, тихо", "Де ж то подівся господар хати") — зразок творчого використання народнопісенної фонетики для зображення сумних картин воєнної дійсності. В такому ж регістрі написані чудові ліричні поезії "Похід", "Жовнір за плугом", "Могила в полі", які, коли б під ними не стояло прізвище автора, можна легко приписати народові" (*Засенко О*. Осип Маковей. — К., 1968). В особі Маковея гармонічно злилися художник слова і художник співу. І якщо перша сторона обдарування письменника висвітлювалась і його сучасниками (І. Франко, Леся Українка, М. Павлик, О. Кобилянська), і в наші дні (О. Засенко), то друга, музична сторона ще лежить перелогом, на якому прокладені лише перші скиби (В. Засенко, В. Качкан). Тут музикальність поетичного мислення розглядається не з літературознавчої, а з чисто музичної точки зору.

І в музикальності поетичного мислення слід розуміти насамперед справжню, цілком реальну мелодію. Щодо цього саме народна пісня в її мелодійному звучанні була основним чинником формування поета-музиканта та музикальності його поетичного мислення. Саме ця музикальність і спричинила в свою чергу озвучення віршів, перехід їх у нову якість — у пісні, які стали духовним надбанням народних мас, виразником ідеалів, помислів не тільки їх автора, а й загалом багатомільйонного народу.

Наприклад, у вірші "Сон" ("Тихий сон по горах ходить"), у якому так майстерно змальована чарівна природа Карпат, поет надзвичайно вдало використав образи, інтонацію, ритміку та мелодійність народних пісень. Власне ця "народнопісенність" привернула увагу М. Лисенка, і він створив чудову музику до цього вірша. Ряд пісень на вірші О. Маковея написав Ф. Колесса. Серед останніх на особливу увагу заслуговує відомий похоронний марш "Помер рекрут в непривітній столиці...". Як і всі поезії О. Маковея з жовнірського життя, цей вірш скеровано проти жорстокої й муштри знущань над рядовими солдатами в тодішній австро-угорській армії.

Будучи музично обдарованою людиною, О. Маковей інколи й сам писав музику на свої вірші. Так, стали піснями його вірші "Жовнір за плугом", "Над Дністром", "Гайдамацька пісня" та інші.

"Гайдамацьку пісню" написав він ще у грудні 1901 року в знак протесту проти виключення українських студентів із Львівського університету. Зміст, спрямування вірша виражають його рядки, в яких відчувається подих героїчної історії нашого народу:

"Ми ненавидим пута і ярмо,
Йшли діди на муки, підуть і правнуки,
За народ життя своє дамо".

Ця пісня здобула значну популярність серед українського народу, а на західноукраїнських землях часто виконувалась як гімн на урочистих вечорах.

Процес музичного озвучення віршів О. Маковея, перетворення їх у пісні продовжується і в наш час. Аматори музичної творчості Ярослав Смеречанський, Володимир Хмурич, Юрій та Роман Жеплинські написали музику на вірші О. Маковея "Надлетіла тиха мрія", "Подорож до Києва", "Надлетіла куля з поля", "В дорогу", "Брати", а також обробки народних пісень Яворівщини із записів поета. Збирання та вивчення пісень, записаних у свій час О. Маковеєм, має значення і з огляду на те, що сам факт побутування цих пісень у наші дні свідчить про міцне збереження традицій. І відомі твердження деяких фольклористів, які в 70—90-і роки XIX ст. пророкували повне відмирання народної творчості, спростовуються досить повним збереженням цих пісень у другій половині XX ст. Так, аналіз пісень "Ой, чого ти не танцюєш, Галю?", "Ой, ніхто там не був", "Ой, ти старий діду" та інших показує, що і тексти, і мелодії зазнали лише невеликих змін, а загальний інтонаційний рисунок, основні мелодичні фрази залишились недоторканими.

Багато поетичних творів О. Маковея чекає ще на своїх композиторів, щоби піснями полетіти у світ широкий. Але вже сьогодні можна підтвердити слова самого письменника, що він "доклав багато цеглин до тієї будови, що зветься "будинком цивілізації", і, в тому числі, до розвитку музичної культури українського народу.

This article is dedicated to the role of song in life and creative activity of Osyp Makovey. The article is focused on his works which were set to music, and songs which Osyp Makovey collected and adapted.